

Ж 21.281

ДУБЛЕТ

# МУЗИКА АСАМ

1929



КВАРТЕТ ім. М. ЛИСЕНКА



на заводі ім. Марти (див. 29 ст.)

6

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

## З М І С Т

<b>ПЕРЕДОВА:</b> На боротьбу за чистоту пролетарської лінії в музичній роботі . . . . .	1
<b>ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ</b>	
В допомогу диригентові-початківцю. Стаття 2-га— <i>Ф. Ешвайлер</i> (переклад з німецької) . . . . .	3
Лист до редакції.— <i>С. Б.</i> . . . . .	7
<hr/>	
На червону дошку (про струнний оркестр Палацу Культури Брянської копальні на Донбасі) . . . . .	8
<b>Трибуна музикора</b>	
Про концерт „державної“ капелі „Зоря“ під керуванням М. Міся (дискусійне).— <i>В. Верховинець</i> . . . . .	10
З приводу статті т. В. Васюгинського „Молодь і музика“.— <i>Колосмолець</i> . . . . .	13
<b>Держачем по музичній естраді</b>	
Показали себе спереду, покажемо вас і ззаду (про „давидовщину“).— <i>Юрій Ткаченко</i> . . . . .	14
<b>МАТЕРІАЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ</b>	
Нотна грамота для самонавчання. Лекція 3-тя.— <i>Л. Лісовський</i> . . . . .	19
Необхідні відомості з постановки голосу (продовження).— <i>Л. Некрасова</i> . . . . .	21
Сучасний симфонічний оркестр. Стаття 2-га (альт, віолончеля, контрабас).— <i>В. Рибальченко</i> . . . . .	23
<b>З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ</b>	
Де-далі глибше в роботу і в маси (Харківська Окр. Капела).— <i>Микола Бут</i> . . . . .	25
Музичне виховання по Київських трудшколах.— <i>Р. Н.</i> . . . . .	26
Музична олімпіада в Полтаві.— <i>В. Верховинець</i> . . . . .	27
„День музики“ в м. Кролевиці.— <i>І. Степура</i> . . . . .	28
Шануймо провідників музики в Червоної Армії.— <i>Черкаський осередок ВУТОРМ</i> . . . . .	28
Культпохід квартету ім. Лисенка.— <i>О. Т-ко</i> . . . . .	29
<hr/>	
З поштовтневих народніх пісень.— <i>Д. Ярошенко</i> . . . . .	29
<b>БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ.</b> . . . .	31
<b>УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ.</b> . . . .	33
<b>ДОДАТКИ:</b> —„Від дрібного до великого“, агітпісіння для середн. голосу, сл. <i>П. Дзбаніаського</i> муз. <i>Ю. Мейтуса</i> . . . . .	15
„Веснянка“ з балету „Весняна казка“, на дух. оркестр, муз. <i>М. Вериківського</i> , аранжировка <i>П. Леонтюла</i> . . . . .	додаток
„Короткий словничок-тлумач музичних термінів“ (продовження: слова на „С“ й „Д“).— <i>Юрій Ткаченко</i> . . . . .	17

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“ ВИДАЄ:

### „СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“

Журнал-місячник художньої роботи на селі.

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 50 коп., на 3 міс.—80 коп., на місяць—30 коп.

### „МОЛОДНЯК“

Літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ.

Умови передплати: на 1 рік—4 крб., на 6 міс.—2 крб., на 3 міс.—1 крб. 10 коп., на місяць—40 коп.

### „МУЗИКА—МАСАМ“

Місячник масової музичної роботи, орган УПО НКО, к/в ВУРПСу, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 60 коп. на 3 міс.—85 коп., на 1 міс.—30 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ на видання, що виходять у видавництві „Радянське Село“, можна здавати до кожної поштової установи, сільськогосподарським, громадським розповсюдникам або надсилати безпосередньо до видавництва на адресу:

Харків, Пушкінська вул. № 24—Видавництво „Рад. Село“.



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтва НКО, Культ-відділу ВУРС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеунр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

№ 6 (15)

ЧЕРВЕНЬ

1929 р.

## НА БОРТЬБУ ЗА ЧИСТОТУ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІНІЇ В МУЗИЧНІЙ РОБОТІ

Нині робітництво та бідніше селянство поставили перед собою широчення розмахом та перспективами завдання соціалістичної перебудови всього господарства СРСР на основі індустріалізації, електрифікації, колективізації та кооперування. У зв'язку з цим культурне будівництво набуває особливої ваги. Культурно-політична освітня робота стає на послугу всій соціалістично-перебудовчій роботі, її невід'ємною частиною.

Музично-культурна робота є одною з ділянок загального культурного процесу,—тому музичний фронт і собі набуває нині більшого й складного значення в цілому фронті соціалістичного будівництва. Мало дати робітникові й селянинові знання й кваліфікацію, навчити їх технічно, але, підвищуючи їх соціалістичну свідомість, треба запалити їх творчим огнем, дати їхній волі належне й тверде цілеспрямованя, організувати їхні почуття в соціалістичному напрямку. Це може виконувати наше мистецтво, в цьому діяння музики, пісні—організує. Це зайво пояснювати чи доводити, приклади бо діяння робітничих та військових пісень, як чинника, що організовує волю й почуття мас, всім відомі й цілком переконливі. Отже, наша

музика і вся музична робота мусить нині ще більш, як перед цим, відбити в собі величезний і величний процес соціалістичного будівництва і, злившись з ним в одно спільне річизе, допомогти його переведенню.

Передбачене п'ятиліткою рішуче зрушення в усьому нашому народньому господарстві, дедалі глибше вкорінення в нього соціалістичних елементів викличе опір капіталістичних верств. Це зрушення буде новою перемогою соціалізму над капіталізмом і проходитиме на тлі нещадимої боротьби пролетаріату й найбіднішого селянства проти капіталістичних елементів—непманії, куркуліства та попівства. І що більше перемагатиме соціалізм, що скрутіше ставатиме цим контрреволюційним елементом, то чимраз більше гострішатиме ця боротьба.

В перехідний до соціалізму період ця класова ненависть та боротьба є й буде; вона виявляється не тільки у виступах куркулів за відібраний хліб чи щось подібне, не тільки у виступах нацькованих попами „смирених християн“ проти робітників та біднішого селянства при відібранні церкви, не тільки в безпосередній боротьбі на економіч-



ному полі, вона охоплює всі галузі нашого життя, і музичну роботу, зокрема, відбивається і в самій музиці, у пісні. Перечитайте хоч уміщені далі допис тов. Ярошенка та лист до редакції тов. С. Б., і це стане ясним.

Отже, у своїй боротьбі за соціалізм ми мусимо, якнайтвердіше тримати кермо боротьби за пролетарську музичну культуру, якнайуважливіше й свідоміше ставитися до масової музичної роботи та музичної творчості й пильнувати їхньої класової чистоти, звільнення від впливів ворожих пролетаріату елементів і разом з тим підіймати дедалі ширший актив радянської суспільності для широкої самодіяльної музично-культурної роботи.

Нині це є ще не скрізь і не завжди. Ось хоча б матеріали, подані в нашому журналі за цей рік т. т. Рябоконем, Трубіциним, А. Р., Галкіним, Верховинцем, С. Б., Степурком і іншими (останні три див. далі): тут сельбудівський хоргурток набрав собі співаків, що хитаються між сельбудом і церквою, там хоргурток під керівництвом "артиста колишньої трупи Садовського", свідомо отруєну робітничо-селянську аудиторію "давидовщиною" (свідомо, бо про "давидовщину" в своєму репертуарі у дописах замовчує), тут "показова, художня" капела, що претендує на звания й роботу "всеукраїнського масштабу", заражає весь робітничий Донбас "порнографічною" антихудожньою піснею "Сірень цвєтьот", по-балаганному калічить народню пісню, одкручується від допомоги місцевому гурткові, що по ню звертається, там сельбудівський оркестр "фокустрити" на всі заставки, тут драмгурток скиглить перед селянською аудиторією міщанські, циганські романси, там клубний оркестр "самодіяльно" дере гроші за виступи, там драмколектив професіоналів "ідеологічно-витримано" гопакує та "кум-бринить" "Бандуру" Давидовського.

Такі виверти й відсутність чіткої пролетарської установки музичної роботи можна бачити й по округових містах. Он у Полтаві улаштували культпохід на... „Сільву“, а в Миколаєві оперетка, працюючи під контролею політосвіти, щоб збільшити збори, галасує

на афішах „діти на вистави не допускаються“.

Є хиби й у центральних установах, і в показових округових капелах, і в творчості. Тут помічається зниження уваги до масової музичної роботи, а подекуди й культурницький підхід: ДВУ, наприклад (власне єдине муз. видавництво), тільки оце, на 12-му році революції видало кілька творів для дуже поширених по клябах та сельбудах духових оркестрів, а для оркестрів народних інструментів (балалайка, мандоліна, кобза тощо) і досі ще не дало жодного твору; показові капели стають подекуди на шлях професіоналізації та аполітичного культурництва, а композитори, взявшись до творення вищих музичних форм, майже не дають масової революційної музики й пісень.

Ми не хочемо сказати, що в нас немає позитивного, немає досягнень. Перечитайте нашу „Червону дошку“, дописи про роботу в Дніпровському стрілецькому полку, про роботу Харківської окр.капели, про „День музики“ на місяцях, про діяльність українського та єврейського вокальних квартетів і т. д. і т. інше. Але нині ми можемо й повинні вимагати ще твердішої ніж досі пролетарської лінії в усій музичній роботі, не допускаючи ухилів в аполітичне культурництво, викриваючи ворожі нам впливи куркульської, непманської та міщанської дрібно-буржуазної ідеології в музиці та пильнуючи класову чистоту музичних кадрів.

Успіх нашого соціалістично-перебудовного плану в цілому, зокрема його музично-культурної ділянки, буде доказом, що робітництво й бідніше селянство, перемігши в Жовтні, доведуть нашу країну до соціалізму.

Отже,—всі сили на його виконання, на боротьбу з усім хитанням, вивертми пролетарської лінії в музиці, на боротьбу з усіма хисткими елементами музичного активу, за класову чистоту музичних лав, гостріше лезо самокритики, всі сили на соціалістичне змагання,—ці гасла мусять нині бойовим акордом звучати в нашій музичній роботі.

І-го серпня св.-товий пролетаріат мобілізує свої сили для боротьби з імперіалізмом

# ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

## В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ - ПОЧАТКІВЦЮ

Стаття 2

### Б. ЗНАННЯ З НАУКИ СПІВУ, ПОТРІБНІ ДИРИГЕНТОВІ

[Голосовий] апарат, утворення звуку, голосові регістри, розподіл голосів, дикція (вимова), дихання]

Основна вимога для доброго хоро-  
вого співу—вірна подача звуку. Диригент не повинен дозволяти співцям співати „як бог на душу положить“, але поволі виховувати в них розуміння й уявлення доброго співу та навчати їх вірно подавати звук та вимовляти слова. Для цього він сам повинен пройти науку співів і знати всі засоби для досягнення гарного співу. Перш за все він повинен знати голосовий апарат, що утворює звук. Під цим ми розуміємо ті органи людського тіла, що беруть участь в утворенні звуку. Хто захоче докладніше вивчити їх, хай звернеться до численних книг у цій справі. Ми ж лише коротко перелічимо їх.

До голосового апарату належать органи дихання, орган звуку та орган мови.

Дихальний орган складається з легенів та дихального горла. Легені, що з них праве складається з трьох, а ліве з двох частин, в розрізі має, як губка, маленькі відтулилки легеневи-х пухирчиків, що звуться альвеолами. До них проходять тоненькі трубочки, що з'єднуються з іншими і переходять у бронхові гілки, а ті—в бронхи, а останні в дих. горло. Легені завжди перебувають у безупинній діяльності, яку ми й звемо диханням. Підчас вдихання в легені попадає потрібне для життя повітря. Підчас видиху легені випихають струмень повітря, що й утво-

рює звук. Легені захищає огруддя яке підчас вдихання підіймається, а підчас видихання опускається. Від легенів залежить сила й протягненість звуку. Дихальне горло складається з хрящевих кілець, укритих слизовою<sup>1</sup>.

Орган звуку—горлянка—складається також з хрящів і має в середині дві пари голосників або голосових зв'язок. Між останніми є щілина (голосова щілина). Струмень повітря попадаючи з легенів у горлянку, примушує коливатися голосники,—іхне коливання й народжує звук. Як від легенів залежить сила та протягненість звуку, так від більшого чи меншого натягнення голосників залежить висота звуку<sup>2</sup>.

Орган мови складається: з пельки, піднебіння, язика, зубів, шік та губів. Ці частини утворюють із звуку, народженого в горлянці, звуки людської мови. Крім того пелька, носова дуплина і рот є дуплинами, де звук набуває тембру (офарблення).

Тепер висвітлимо весь хід народження звуку: легені підчас видиху послають до горлянки струмень повітря, з нашої волі сильніший чи слабший, де й утворюється звук коливанням голосників. Далі звук перетворюється в мову. Отже, диригент повинен не тільки знати апарат співу, але й уміти так його використати, щоб утворити красивий звук. Перш за все він повинен звернути пильну увагу на голосові регістри.

<sup>1</sup> Докладно про це див. у статтях проф. П. Кравцова у „М.-М.“ №№ 1, 2, 3/4—28 р.

<sup>2</sup> Докладніше про це див. у статті проф. П. Кравцова в „М.-М.“ №№ 10/11, 12—28 р.

Кожен голос, незалежно від його діапазону, має два регістри<sup>3</sup>, що є наслідком різнорідної діяльності голосників. Регістри поділяються на грудний та головний або фальцет. При грудному регістрі голосники хитаються по всій своїй довжині, а при фальцеті коливаються лише їхні верхівки. Звуки грудного регістру повніші, ніж звуки фальцету, бо при них працює весь дихальний апарат. Диригент повинен остільки вирівняти обидва регістри, щоб звуки фальцету майже досягали сили та офарблення звуків грудних і щоб перехід від одного регістру до другого був би ледве помітний.

Крім того диригент повинен пізнавати неправильно утворені звуки—горловий, піднебінний, носовий—і вміти їх виправити.

Горловий звук залежить від того, що співець стискує свою горлянку, а це перешкоджає струменеві повітря вільно виходити. При горловому звукові неможливе збільшення його сили, а також і надання йому різних тембрів.

Піднебінний звук робиться тоді, коли язик чи його кінець співець ста-

вить надто опукло і тим забагато наближає його до піднебіння. Через це м'яке піднебіння теж піднімається, тоді як воно повинно бути в своєму нормальному стані.

Носовий звук робиться тоді, коли піднебінна запона опускається й еластичне піднебінне склепіння звукується й перешкоджає звуковій хвилі виходити в дуплину рота, а направляє її до носової дуплини. Не треба змішувати цей невірний звук з носовим відтінком, якого надає носова дуплина, де звук резонує; цей відтінок надає голосові силу та блиск і утворюється тому, що частина струменю повітря хитає стінки носової дуплини й примушує їх звучати. Невірний носовий звук може бути й від природних хиб організму, від хвороби (поліпи) й від нежиту.

Розподіл голосів на класи відомий всім. Значно менше відомий той діапазон (обсяг) голосів, яким користуються сучасні композитори (в творах для кваліфікованих хорів):

Сопрано 1-е: від „мі“ 1-ої октави до „до“ 3-ої окт.,

Сопрано 2-е: від „до“ 1-ої октави до „ля“ 2-ої октави,

Альт 1-й (мецосопрано): від „соль“ мал. до „соль“ 2-ої окт.,

Альт 2-й (контральто): від „фа“ мал. окт. до „фа“ 2-ї окт.

Тенор 1-й: від „мі“ мал. окт. до „до“ 2-ї окт.,

Тенор 2-й: від „до“ мал. окт. до „ля“ 1-ї окт.,

Бас 1-й (баритон): від „соль“ вел. окт. до „фа“ 1-ї окт.,

Бас 2-й: від „ре“ вел. окт. до „мі“ 1-ї окт.

Композитор повинен зважати на те, щоб вірно розподіляти інтервали між окремими класами голосів, навіть і тоді, коли буває пере-



Струнний оркестр німецької робітничої молоді в Костянтинівці на Артемівщині

<sup>3</sup> Див. „М.-М.“ № 3-4-29 р. статтю Л. Некрасової.



хрещування голосів. Коли диригент добре знає діапазон кожного голосу та добре розбирається в тембрах, він легко може встановити до якої класи належить той чи інший голос, оцінити його силу, а також виявити межу грудного регістру й фальцету.

Диригент, що починає працювати з хором повинен завжди нагадувати співцям, що шкідливо для голосу спіляти після сильних рухів, що не треба співати довго, в дуже холодному або задушливому помешканні, що треба кинути палити тютюну та вживати алкоголь<sup>4</sup>.

Одною з найважливіших умов доброго співу є добра дикція, тобто уміння вірно вимовляти слова. Це прикрашає спів і полегшує слухачам розуміти текст.

Добра дикція (вимова) часто-густо компенсує хиби хору, як-от нерівну силу голосів боа слабкий голосовий матеріал. Один слухач словився так про виступи двох хорів: „Хор „А“ мав кращий матеріал, але в гуртка „Б“ чудова дикція, можна було зрозуміти кожне слово“.

Щоб діяти доброї, вільної від усяких діалектів вимови, диригент повинен мати на увазі такі основні засади доброї вимови.

Як відомо, між звуками мови є голосівки та шелестівки. Власне, ми співаємо тільки голосівки. Отож, щоб спів був добрий, дуже важно вимовляти їх повнозвучно. Добре звучання голосівки залежить од вірного становища рота, на що співаці, звичайно, мало звертають уваги. На звукові „А“ рот має форму



Музична студія Ново-Московського педтехнікуму.  
Керівник Ф. Куденко (сидить в центрі)

овалу, на „О“ рот трошки круглішає і гострішає і своєю формою дуже нагадує форму букви О. На „У“ куточки губ ще більше звужуються, на „Е“—навіпаки, форма рота робиться плоскішою і, на-решті, на „І“ ще плоскішою. Диригент повинен поступовим проспівуванням звуків „І“, „У“, „О“, „Е“, „А“ показувати, як змінюється форма рота на кожному звукові.

Як від повнозвучної вимови голосівок залежить краса співу, так від виразної вимови шелестівок залежить їхня зрозумілість. Уже в розмові шелестівки чути менше, ніж голосівки. А підчас співу голосівки ще більш підкреслюються протягненням звуку. Цю нерівність звучності голосівок та шелестівок треба виправляти виразним вимовленням шелестівок, бо інакше, а це буває дуже часто, не можна зрозуміти спів співу.

Як уже сказано вище, спів ґрунтується на голосівках. Отже, шелестівки треба вимовляти хоть і виразно, але швидко, щоби наблизити одну до одної голосівки (дуже некрасиво, коли співець затягує вимову шелестівок, „С“ або „Ш“ та „Щ“). Звуки „П“, „Т“, „К“ треба вимовляти гостро. Шелестівки „Б“, „Д“,

<sup>4</sup> Докладніше про це див. у статті проф. П. Кравцова в „М.-М.“ № 1, 2, 3/4—28 р.

„Г“, „Г“ на кінці слова треба вимовляти твердо. Звуки „М“, „Н“ треба вимовляти так, щоб дальша за ними голосівка не набула носового відтінку. Ні в якому разі не можна допускати неправильної вимови шелестівки „В“ наприкінці слова, як вона звучить у руських („люби́ф“, замість „люби́у“). Диригент повинен звертати особливу увагу на те, щоб голосівки були виразні та чисті й уникати так званого „гагакання“ при кількох нотах на один звук („ой, ра-га-но“ замість „ра-а-но“); цього не повинно бути й тоді, коли слово починається з голосівки.

З усього сказаного диригент може зробити висновок, щодо доброї вимови він повинен бути такий же дбайливий, як і до утворення красивого звуку, — тільки тоді слово та звук доходять рівної вартості і спів стає художнім.

Уміння дихати має величезне значення для здоров'я органів звуку. Для доброго дихання необхідними умовами є свіже повітря, вільний розвиток та рух дихальних м'язів. Підчас співів не досить нашого звичайного дихання, — тут треба значно більше набирати повітря і значно більше його затримувати в легенях.

Відрізняють три типи дихання: 1) верхнє або ключичне, 2) грудне або середнє-реберне і 3) діафрагмальне або нижнє-середнє-реберне.

При ключичному диханні розширюється тільки верхня частина легенів. Отже, можна набрати лише небагато повітря. Крім того при цьому диханні напружуються деякі горлові м'язи, що передають своє напруження на м'язи горлянки. Отже, це дихання не забезпечує довгого протягання звуку й шкодить його утворенню, а тому цього дихання вживати не радимо.

При середнєреберному диханні рух діафрагми зв'язаний з підняттям та опусканням ребер. Це дихання часто вживають при колоратурному співі.

Підчас діафрагмального дихання працює діафрагма та нижня частина груди і тому легені розтягуються до повного їхнього обсягу. Це дихання є найприродніше і для співів най-

краще. При цьому диханні повинні розширюватися тільки легкорухливі нижні ребра (в обидві сторони). А верхні ребра й плечі в спокійному стані. Тільки в деяких випадках, коли треба проспівати надто довгу музичну фразу, роблять виняток, щоб піднімають і верхню частину грудей, щоб і верхівки легенів виповнилися повітрям. Нижня частина живота повинна бути підтягнена. Підчас видихання ребра помалу опускаються, а верхня частина живота деякий час залишається в напруженні.

Видихати треба поволі, передихати не часто. Особливу увагу слід звертати на розробку глибокого дихання, але цим не треба зловживати. Звук треба давати лише тоді, коли процес вдихання цілком закінчений, і легені заспокоїлись.

Брати повітря треба так, щоб не порушувати змісту тексту і разом з тим мельодичної фрази:

#### 1) наприкінці рядків віршів:

„Повстаньте гнані і голодні (V)  
„Робітники усіх країн, V  
„Як у вулкановій безодні (V)  
„В серцях у нас клопоче гнів. V:

#### 2) коли в тексті є тире:

„Б'ють набой в барикади V черво-  
намни йдуть вперед“;

3) перед неакцентованою силою слова (при розмірі  $\frac{4}{4}$  — перед другим та 4-м ударом, а при розмірі в  $\frac{3}{4}$  — перед третім ударом);

4) перед довгим звуком і перед багатьма зв'язаними звуками;

5) після фермати;

6) перед затактом.

Не треба передихати:

1) посередині слова,

2) після прикметника, що стоїть перед іменником,

3) після слова „і“ або „та“.

Правила дихання інколи доводиться порушувати тому, що їм не завжди відповідає музична фраза та самий текст, а співак звичайно, відчуває тільки музично. Але й при цьому диригент повинен зробити все, щоб виправити хибні музичного та словесного тексту твору в бік узгодження їх із правилами дихання.

Примітка: Приклади пристосовано до укр. мови.



## ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Восени минулого року мені довелося організувати співочий гурток при х.ч. м. Пісчанки на Тульчинщині. Зараз у ньому працює 50 чол. Але до організації цього хору існував міцний церковний хор і тільки після великих зусиль вдалося відтягти значну частину співаків від церкви, особливо молодь, що й „рознервувало“ попів місцевих.

У плян праці нашої на зиму було поставлено: 1) притягнути найбільше охочих до хору, 2) переводити теоретичні заняття (коротенько познайомити з нотами, постановкою голосу і. т. і.), 3) підготувати пісні: революційні, народні й готуватись до концертів, якими в першу чергу обслужити всі рев. свята, 4) поставити концерти в сусідніх селах з культурною метою.

Наш плян на зимовий період ми виконали на 100 відсотків. За цей час було дано 7 концертів: три концерти у своєму селі, один в с. Трибусовці, куди нас викликав Райвеконкс, один у с. Кукулах, один у с. Хрустові (АМССР) один в районі м. Пісчанки. Всюди концерти проходили з великим успіхом: нас просили приїздити ще. У дні Леніна, Лютневої революції, в Шевченків день теж були концерти.

В репертуар входять пісні сучасних рев. композиторів: Вериківського, Козицького, Ревуцького, Богуславського та муз. твори Леонтовича, Лисенка й інш. Всього пісень вивчених маємо з 40. Найбільше подобались слухачам такі пі-

сні „Червоні заграви“ Вериківського. „Щедрик“ Леонтовича, „Ой, дуб-дуба“ П. Козицького, „Дзвіночки“ Верховинця.

Ці наші досягнення не легко даються. Головною перешкодою (треба прямо сказати) є церква. В нашій селі є дяк, який усе намагається знати з себе машкару дяка й офіційно відмовився від дяківства, але й досі керує хором у церкві. Користуючись нагодою, (приміром у „великий піст“) навколо нього організувались релігійники і висміюють селянських дівчат та хлопців, що ходили до сельбуду, і загрожують: „будете ходити в сельбуд, то ми до себе не приймемо“.

За останній час так дезорганізують наш співгурток, що він іде до розпаду. Безумовно, що в нас ще вистарчить сил дати відсіч, але я просив би дати метод яким чином цей релігійний наступ прикортити і навики, піти на них.

Другою перешкодою це є те, що я, як керівник хору, не маю абсолютно ніякої допомоги у керівництві з боку округової капели. Одна порада — це журнал „Музика — Маса́м“. Отже прошу допомогти методичними вказівками, репертуаром рекомендованих пісень. Більше звертайте уваги на периферію, на далекі від центрів села, треба б узяти на облік сел. хори.

Обставини примусили мене оце написати, — вважаю, що воно потребує висвітлення, бо ці обставини може й не тільки в нас такі.

С. Б.

### Від редакції:

Вагання співаків у виборі поміж церквою й сельбудинківським хором свідчить про хиби в організації сельбудинківського хору. Ви мусите реорганізувати склад хору, викресливши з нього куркулівських дітей і лишивши комсомольців, батраків, біляків, дітей незаможників тощо. Хто хоч раз пішов на співанку до церковного хору, того без жалю викреслювати, хоча б він мав і доброго голоса. Хай менше, але кращі. Хай сьогодні гірше співатимуть, — виростуть і співатимуть не гірше.

Крім вивчення пісень до концертів обов'язково розпочніть з сельбудівським

хором вчити нотну грамоту, читайте й обмірковуюте статті з „Музики-Маса́м“. Прийдіть знімок хору після його чистки, і список тих, що одійшли до церкви, — ми їх видрукуюмо на нашій „чорній дошці“. Зв'яжіться з вашими комсомольськими організаціями.

За порадами звертайтеся до нас. З свого боку звернемо увагу Тульчинської Окр. Капели на неприпустимість такого ставлення до сільських хорів (в разі вони звертаються за допомогою), а членам ВУТОРМ'у, що працюють у капелі запропонуємо допомогти вам у боротьбі з куркулями та попами.

## НА ЧЕРВО

Струнний оркестр Палацу Культури

Музична робота клубів часто-густо являє собою безпорадну картину: відсутність досвідчених керівників, необізнаність їх з репертуаром й ін. спричиняють аматорщину, в найгіршому значенні цього слова. Відрадне явище становить домро-баладаєчний гурток Брянського Палацу Культури, робота якого (гуртка) змістом і формою остільки не звичайна, що заслуговує на відзнаку й висвітлення її перед громадськістю.

Засновано гурток восени 1927 р. під керівництвом місцевого музики т. Кузнецова. Складався він з 19 осіб, що грали на скрипці, мандоліні й балайках. Протягом 3-х місяців гурток вивчав ноти, а далі почав грати польки, вальси тощо. В березні 1929 р. на керівника було запрошено т. Черняєва Ю. Першим кроком т. Черняєва було вивести зі складу оркестру мандоліни й скрипки й завести 4-риструнні домри та рішуче змінити репертуар і розгорнути роботу біля народної пісні, а що такої не було на ринковій, то й самому обробляти пісні.

Гуртківцям це зовсім не подобалося. Виховані на вальсах, вони звичайно не знали справжньої музики, але постійною, упертою роботою над вихованням гуртка керівникові пощастило ці настрої ліквідувати.

До осені м. р. в репертуарі гуртка було вже 25-30 народних пісень, дещо з творів Чайковського, Римського-Корсакова тощо. Всю увагу в той час керівник звернув на технічне вдосконалення гуртка: добути з оркестру найтонші нюанси, зробити гурток якомога гучнішим щодо виконання творів. Коли у вересні Правління придбало домри, то склад оркестру збільшився до



Баладаєчно-домровий оркестр Брянського Палацу Культури (Донбас)

28 інструментів і грає на два складні: самі домри й домри з балайками. Для домрово о складу вибористано було літературу смичкових оркестрів і квартетів. Нині гурток дійшов такої техніки, що в нього є чого повчитися навіть і нашим столичним гурткам. Репертуар гуртка цілком художній, — з 110 речей з репертуару гуртка немає жодної, що їй можна було б закинути нехудожність. Досить тільки переглянути список авторів: Лисенко, Леонтович, Демуцький, Степовий, Козинський, Богуславський, Ревуцький, Вериківський, Глінка, Направнік, Рубінштейн, Римський-Корсаков, Мусоргський, Бородин, Чайковський, Глазунов, Глієр, Прокоф'єв,

Рамо, Кореллі, Глюк, Бах, Бетховен, Шопен, Шуман, Шуберт, Гріг. Виконання цих річей остільки викінчене, що навіть не віриться, що з робітників, руки яких щодня перекидають сотні тон вугілля і які не мають ніякої змоги систематично вправлятися з своїм інструментом, могла утворитися така художня одиниця. Виконання „Щедрика“, „Казки“ Арєнського; „Andante cantabile“ Чайковського прямо таки вражає й не лише свідчить про вмілість та дисциплінованість гуртка, а й добре рекомендує Черняєва, як керівника.

В роботі оркестру крім того є ще багато такого, чого іншим гурткам слід би повчитися. Коли ви виходите в кімнату гуртка, то одразу бачите гасло: „музика — то не розвага й не жарт, а важлива державна культурна робота“. На стінах кімнати музично-історичні нотатки (з „Музика-Масам“), заповіти членам гуртка, портрети українських, руських і світових композиторів, досить порядна бібліотека тощо. Одне слово — культурний музичний куток. Виховна робота в гурткові поділяється на виховання музичне й загальне. Але даремно сподіватися тут на лекції з музграфоматеріалі. „Краще, — каже тов. Черняєв — я ще разів зо два, зо три колись про це розкажу, ніж лекції вичитувати. Я їм так, як ото вода за ший, калапа по трошки“. А з того „капання“ виходить таке, що тільки рік пройшов, а гурток добре знається на елементарній теорії музики, прекрасно знає і головні події й етапи з історії музики, і про життя, працю тих авторів, що їхні твори виконують (звичайно, ми цим не одкидаємо лекційну методику, якої уникає т. Черняєв).

# НУ ДОШКУ

Брянської Копальні на Донбасі

Але в роботі гуртка є ще ділянка, якої напевно немає в жодному музичному гурткові на цій Україні. Гурток видалив актив, що за керівництвом того-ж таки Т. Черняєва вивчив есперанто (міжнародною мову) і з допомогою його розшукує робітничі музичні гуртки за кордоном, листується з ними й керує їхньою роботою. Ось, наприклад, натрапили в Гамбурзі (Німеччина) на німецький робітничий оркестр, що зве себе „Вольські звуки“. Придбав він балалайки, а не знає, як з ними поводитись. Пишуть німці: „у минулий четвер ми одержали балалайки, тепер вивчаєм ноти, а як за інструменти взятись не знаємо, бо в Німеччині добре балалайки не знають: тут є кілька білогвардійських оркестрів балалаечників, але ми до них не звертаємсь, бо ми всі комсомольці й партійці“. Гурток став на допомогу: у кількох листах виклали основні засади володіння балалайкою, надіслали й ноти. Ті знов просять: „прішліть нам руські народні пісні „Стенька Разін“, „Тройка“, „Ухарь-купец“. Знов у відповідь ціла стаття про псевдо-народню пісню й у додаток ноти кращих творів з свого репертуару. Вони одержали й не нахваляться. Пишуть, що вони тільки по „Разіну“ й знали руську пісню (бач, і оркестр назвали „Вольські звуки“), а про українську й не чули ніколи.

Але й це ще не все. Гурток з радянських робітників добре знає, що його завдання в міжнароднім зв'язкові не обмежуються музикою і встановив зв'язок робітничих організацій 11 країн закордону з робітниками своєї копальні й веде посередництво. Зараз гурток веде роботу по одержанню колективних листів від робітництва закордону до дня 1 серпня. Не доводиться й говорити про надзвичайно важливе значення цієї роботи гуртка. Це приклад високої свідомості гуртка й сумлінного ставлення до своєї роботи з боку керівника Черняєва.

Як же до такого гуртка ставляться на місці. Значення цього гуртка, як одиниці високої художньої вартості, місцеві робітники не усвідомлюють, а тому й підтримують замало. От гурток уже рік, добивається, щоб Правління поробило чохли на інструменти, бо інструменти лсуються. А Правління:—„от чудаки, та воно ж „казьонне“, чого ви турбуєтесь“. Хотів був гурток улаштувати екскурсію на Дніпропільстан,—навіть екскурсійних квитків пільгових не дали, й вони пропали, бо набрали екскурсію, а екскурсанти з дороги повертались.

Зараз керівник хоче ввести до складу гуртка, щоби забезпечити його дальший зріст, гобої та концертні, але про це ніхто й слухати не хоче, бо немає компетентних людей, які б підтвердили, що гурток претворився б тоді на справжній симфонічний оркестр і міг би зробити ще більше, ніж зараз робить. Отже, к-в. спілки гірників слід ужити всіх заходів, щоб таким зразковим одиницею на місцях не давати хиріти, а навпаки допомогти рости, бо це ж паростки справжнього пролетарського мистецтва.

Непринимисте ставлення і особисто до тов. Черняєва, що як керівник заслуговує на увагу й шану за свою роботу: не зважаючи на до краю злий стан здоров'я його викинули з квартири біля Палацу, де він жив, і загнали аж на кінець селища, і тепер він з хворими ногами примушений ходити по 4 верстви ходити на працю.

А на засіданнях Правління щоразу чути: „За що Черняєву 150 карб. платять (т. Черняєв до того несе й роботу методиста Палацу), що це ми „советскую буржуазію плодін“. Таке несвідоме ставлення до кращих наших культурістів заслуговує на догану.

Гадаємо що ці слова, слова органу НКО, ВУРІСУ, ЦК ЛКСМУ й ВУТОРМ'у будуть авторитетні для Правління Палацу і дійдуть до керівничих органів спілки гірників, і вони не дадуть закріпити єдиній художній музичній одиниці по цілій спілці Гірників України, а поліпшать умови роботи гуртка й керівника й тим забезпечать дальший зріст цієї художньої, робітничої одиниці музичної.



Керівник оркестру Брянського Палацу  
Культури Ю. Черняєв

# ТРИБУНА

## tr Музкорс

ПРО КОНЦЕРТ КАПЕЛІ „ЗОРЯ“

ПІД КЕРУВАННЯМ М. МІЦЯ

(Дискусійне)

Стежачи за рецензіями музичними, що появляються в нашій столичній пресі, я не стрічав ще серйозної критики музик-  
фахівців про капелю „Зоря“, тепер уже „державну“ капелю з маркою „УКРФІЛ’у“. (Я не вважаю за серйозні рецензії дружні  
рекламні замітки О. Вишні та М. Лебедя про працю хору Дніпропетровсько-  
го. Кожну капелю чи хор, який працює на периферії, треба підтримувати, коли  
не матеріально, то хоч морально, це наші громадський обов’язок). І я також  
може не писав би ні про М. Міця, ні про його капелю, а вже коли одважу-  
юся, то тільки тому, що, поперше, капеля під його керуванням — державна  
капеля (?), а, подруге, він нещодавно вітав мене перед полтавською аудиторі-  
єю, як свого вчителя й керівника. Мушу признатися, що я мав і маю зараз чи-  
мало учнів і приятелів, усі вони кори-  
стивалися й користуються моїми пора-  
дами й поміччю, але жоден з них не  
завдав мені ще стільки горя й муки,  
скільки М. Міць своїм концертом у Пол-  
тавському театрі 15 травня.

Залишу я поки що в стороні М. Міця, а скажу кілька слів у відповідь редакції  
„Музика—Масам“ на її недавню пропо-  
зицію написати для „Музика—Масам“  
дещо на тему „Дефекти в диригуванні“.  
Тема дуже цікава і, коли я на цю тему  
не збираюся зараз написати хоч малень-  
кої книжки, а тільки оцих кілька рядків,  
то тільки з надії, що мої, а може й не  
мої учні, а особливо диригенти, прочи-  
тавши ці рядки, звернуть трошки біль-  
ше уваги на себе самих, на свою самоосві-  
ту, на своє почесне звання й на ауди-  
торію, яку вони обслуговують, музично  
її виховують, і певно самі найдуть від-  
повідну літературу на зазначену тему.

Моя думка така: коли перед хором  
став диригент, то я перш за все прагну  
відгадати, хто він такий, простудіювати  
його характер, проаналізувати його, як  
певний тип, а з його рухів та з вико-  
нання твору музичного й з розуміння  
ним автора, з’ясовую, оскільки диригент  
людина культурна й оскільки культура  
вишліхувала його характер і поклонила  
його, як тип.

Т. т. педагоги й диригенти, певно  
знають, що наука (психофізіологія) вста-  
новила три основні види харак-  
терів, що їх конче мусить знати кож-  
ний артист, а особливо актор і диригент,  
а саме:

Інтелектуальний (розумовий),  
Емоціональний (почуттєвий) і З. во-  
льовий.

Крім того встановила наука ще такі  
види темпераментів: холерич-  
ний, сангвіністичний, меланхо-  
лічний та флегматичний. І на-  
решті, типи: лицемірний, често-  
любивий, добродушний, м’яко-  
забитий, зліснозабитий, при-  
гнічений і чимало інших підти-  
пів, що про них знаємо з праць Сіко-  
рського, Кречмера, Фулле, Кравцова, Лес-  
гафта й інш. авторів.

Людство — це сукупність усіх тих ха-  
рактерів, темпераментів і типів. Куль-  
тура всіх їх направляє, заспокоює й  
утихомирює, то підбадьорює, підносить  
й заохочує. Людство, й ми в ньому,  
якось живе працює й творить.

Диригенти — це люди з виключними  
даними музичними. Однак музичні здіб-  
ності це одно, а бути холериком чи  
сангвініком та ще до того некультурним  
це вже справа інша. Щоб то було, ко-  
ли б, приміром, диригент холерик дири-

гував холерично, а меланхолік — меланхолічно, ліцемір запобігав ласки в аудиторії, а зліснозабитий грозив кожному, хто не потурає його примхам. До слухача не дійшов би ні один музичний твір: і композитор, і поет пішли б на задній плян перед силою диригента, некультурного злісного холерика чи пригніченого меланхоліка.

Отже, всім видам характерів, темпераментів та типів потрібна насамперед школа й педагогічний погляд, а далі самоосвіта, самокритика, одним словом — культура. Тільки вона допомагає людині справлятися з надмірним палом чи пригніченістю. Скоряє поривистість та честолюбство, викриває та вдаряє лицемір'я й допомагає панувати над рефлексами. Праця диригента ще тим трудніша, що він крім себе самого мусить ще мати на увазі й хор, ц.-т. зібрання різних характерів, темпераментів та типів. Культурний диригент, хоч би якого він не був характеру, зуміє весь колектив спрямувати на певну намічену стежку, некультурний диригент буде завжди тільки керівником, хоч може й працездатного, але не художнього гурту, без мети й фізіономії.

Підходячи тепер до характеристики особи М. Міця, я мушу признатися, що не беруся встановлювати до якого саме виду характерів чи типів він належить — не беруся через те, щоб не образити тих, хто таким видам симпатизує, — але прослухавши його концерт я виніс враження, що це оригінал, сумбур усіх вищезазначених видів. Це не той М. Міць якого я знаю з його праці в Києві (з залізн. хором), — це той М. Міць, якого слава вшент зіпсувала, а уперта боротьба за першество на диригентському фронті зробила з нього якогось „злюку“ що пісню й слово поета злісно масакує, натягає, перетворює, що вона в його руках то стогне, то кричить, як дівча в руках садиста.

А що таке пісня? Пісня це слово поета, одягнене в музичну мову творця музики, це нове слово, новий організм, який мусить мати всі частинки, так об'єднані, щоби своєю гармонією та красою форм і силою музичного слова відповідно впливати на слухача. А яке ж враження справляє, приміром, пісня „Ци-

гани“ Шумана у виконанні М. Міця? Це якісь клаптики різних поетів і музик. Де цілість? Чи бачили ви коли небудь людину з головою завбільшки у десять голів, з рукою на 10 метрів? Такі ото „Цигани“ у Міця. Коли починає співати приміром „Ой, рана на Івана“ (білоруська народна пісня), то сподіваєшся, що ось художник відкріє перед тобою прекрасну скульптуру... знімає покривало з голови, і ви бачите прекрасне чоло, очі, ніс, ніжне обличчя, а далі, як дійшли баци до свого: „Ой, рана“ і покривало відкрило жахливу беззубу ротову дуплину, бо ви виразно почули: „Ой, рана-га-га“. Дійсно „рана“ на прекрасному тілі білоруської пісні.

Або пісня „Ой, устану я в понеділок“. Хіба небіжчик Леонтович хотів, щоб отак пісню ламано різною п'яницькою одсебятиною, охами та окриками, та без ніякої логіки, непереконуючими перемінними темпу. Ніхто не заперечує того, що диригент може бути і режисером пісні, може розбурхувати фантазію виконавців і слухачів різними образами. Пам'ятаю, як я просив колись М. Лисенка дозволити мені провести веснянку „А вже весна, а вже красна“ раз — темпом прискореним, а раз — поміркованим. „А для чого це? — поцікавився Лисенко — я йому: „Діти з своєї природи ходять скоріше і хороводи співають скоріше, а старше дівоцтво хороводні пісні співає трохи повільніше, особливо — веснянки“. Лисенко погодився.

У п'сні ж „Ой, устану я“ М. Міць може хіба тільки примусити і виконавців і аудиторію уявити собі молодичу, яку без перерви мухи кусають.

Або пісня — „Ой, п'яна я п'яна“. Що означає така вульгаризована пісня? Це спів п'яних бабів, чи безносих сифілітичок?

Колись кажуть був такий малоросійський антрепреньор, що любив на сцені „пятакти“ і „пятакання“, цебто кривляння мови селянина, по його було якраз селянською мовою. В якому це селі отак гуняво й солливо співають та після скількох бочок випитого самогону? Варто було б туди післати т. Міця, щоб їм поспівав так цю пісню, як оце нам у концерті і щоб наші селяни прийняли його так, як отого антрепреньора, що



осмілюся запатякати по-собачому до селян підчас переїзду з однієї гастролю на другу.

Капеля в руках Міця слухняний апарат,—то загаласяє так, що ляскотом заповнить усі куточки театру, то притихне мов дитя блаженке. Середини, спізу самого, немає. Є тільки бажання, догодити диригентові та вгостити слухача громовим *fif* або тихим зляканним *ppp*. Капеля співає стройно й чітко в розумні дружності, особливо це почувається в примітивах Демуцького: „Ой у полі криниця безодня“, „Коли б уже вечір“, однак застосовання манери народного жанру підчас *fif* майже у кожному творі інших композиторів справа занадто ризикована для самих виконавців (П. Демуцький отаким жанром зрівняв два голоси жіночі раз на завжди). Капеля співає навіть ритмічно в межах капризів диригента, але ж безмірне форте впливає негативно на голосові зв'язки й підчас „п'янісімо“ не почувається краси й гри тембрів і не вражає перебігом гармоній, ні модуляцій, ні виділення фраз.

Оце поки-що стільки у відповідь редакції „Музика-Масам“ на згадану тему. Висновок: дефекти в диригуванні будуть тоді, коли людина не хоче пізнати ні себе, ні свого оточення, нічого не читає, а тільки все бігцем „прочитує“, ніякої критики не признає та не вважає ні на чию думку, ні пораду.

Тому, диригенти, пам'ятайте на мудрі слова народньої говірки: „Пізнай себе—буде з тебе“. Коли вам захочеться пізнати себе, то потягне вас певно до книжки, до критики й самокритики. Будете розумно спостерігати життя, будете поганим гидувати, а „хороше-гарне зумієте подати, виявити в міру глибини вашого артистичного хисту. Тоді тільки ви будете носіями справжньої музичної культури.

А тепер кілька слів „УКРФІЛ"ові“.

Поперше, з якими дорученнями приїхав у Полтаву „директор“ Міць з „державною“ капелюю? Чи для того, щоб дати концерт у театрі й у Полтавських клубах і далі їхати, чи щоб „надпрограмово“ у вступному слові похвалитися скільки, за що й від кого одержав він чимало подарунків за час своєї подорожі по Україні? Я гадаю, що „УКРФІЛ“

міг би про це все сам написати в пресі. Подруге, чи доручав „УКРФІЛ“ М. Міцеві привселюдно ігнорувати Полтавських музробітників і виставляти себе таким, який „переконався, що він переїс Полтаву“?

І ще скажу таке. 1) Не до давнього доброго музробітника, а до теперішнього М. Міця я не признаюся. 2) За теперішнього Міця, доки він виступає від „УКРФІЛУ“ мусить відповідати „УКРФІЛ“. 3) „УКРФІЛ“ мусить пояснити тов. Міцеві, що для того, щоб перекопатися в перестрі Полтави замало ще бути тільки „директором“ капелі, а тому 4) „УКРФІЛ“ мусить насамперед навчити т. Міця товариської етики, громадської чести. 5) Капеля під керування Міця може остаточно й надалі залишитися його капелюю, але обов'язково треба її афішувати прим. так: „Державна капеля-буфф“. Коли в пляні УКРФІЛ'у є на меті заснування такої „капелі-буфф“ (для атракціонів), тоді вибачаюсь,—тов. Міць довів, що міг би бути керівником такої капелі. Але й тоді треба написати про буфф, буффонаду та про межі й артистичну міру в них, про керування диригента-буфф, та який підбирати репертуар, бо, прим., Шуман, Стеценко до капелі-буфф ніяк не підійдуть.

Може критика моя трохи гостра, але коли на капелю т. Міця мають бути покладені великі надії, коли може буде влаштовано у Харкові загально-міський диспут на питання про використання „Зорі“ для реорганізації Харківської столичної капелі, про що знаємо з „Комсомольця України“ з 10/V ц.р. й коли, як сказав сам М. Міць має бути їй доручена праця „у всеукраїнському масштабі“, то тоді треба до неї підійти, як до такої, що їй доручається особливу, надзвичайну місію, а не як до звичайної трудової музичної одиниці хорошої в периферії. Уже коли „Зоря“ та ще з маркою „Всеукраїнської філармонії“, то хай же світліть вона й сяє.

А поки що вона мені не світить, а тільки наганяє безмежну тугу.

В. Верховинець

Від редакції. Прохання до т. т. музик та слухачів висловити ще свої думки про художню вартість „Зорі“, як співочого колективу, про її репертуар, про якість художнього керівництва.



капелою й її концертною та громадську роботу, обличаючи властивості характеру т. Мидя, які до художнього керівництва капелою не стосуються, а також ведуча обговорення в ділового.

а не лайливому тоні, якого допустився т. Верховинець і який знецінює вартість принципових тверджень, єдино важливих для редакції. Вказуємо хиби, але й шануймо корисну працю.

### З ПРИВОДУ СТАТТІ Т. В. ВАСЮТИНСЬКОГО

#### „МОЛОДЬ І МУЗИКА“

Багато вже говорилося за українську пролетарську культуру, про потребу опанування нею комсомолом. Стаття „Молодь і музика“ говорить про те саме по лінії революційної української пісні та музики. Але тільки говорить, бо на ділі по селах і досі зроблено замало. Причина цьому є та, що культурні сили не на селі, а в місті. По деяких селах організовуються музгуртки під керівництвом якогось селянського хлопця і грають вальси й польки „невідомого“ композитора, які двадцять раз перекручуються—„ще невідомішими композиторами“. Грають, грають, набридне й розбігаються. За співочі гуртки не приходиться й говорити, бо для цієї справи треба керівника, а його часто-густо немає (я беру приклад із Знам'янського району на Зінов'ївщині). А коли придивимось, хто керує гуртками то побачимо, що по багатьох селах керує дядь, церковний регент чи інший чужий нам.

Надалі, щоб не тільки говорити, а й перейти до діла, треба думки т. Васютинського почати переводити в життя. Моя думка—така: щоб поліпшити роботу по гуртках, а в багатьох селах її й організувати, треба—1) утворити курси, куди послати здатних молодих хлопців для ознайомлення із справою організації гуртків та їхньої роботи, 2) утворити при Райкомах Комсомолу окремі бюро, які б давали керівникам гуртків директиви та живе інструктивне слово про роботу. Ці ж бюро повинні організувати постачання гуртками літератури, нот та музичних інструментів. Вся робота бюр повинна вестися пляново, регулярно й давати

справжнє керівництво, 3) порушити клопотання, щоби по профшколах збільшити кадри учнів, видвиженців музик з села й забезпечити їм можливість навчання,—це дасть селу керівників освічених, 4) утворити при газеті „Комсомолец України“ та „Комсомольська Правда“ та при журналах окремі куточки, де друкувати легенькі пісні та п'єски для хорів та струнних оркестрів і подавати останні



Хор Шепетівського педтехнікуму  
В 4-му ряді посередині—керівник А. Шульгач

новини про музичне життя в нас і за кордоном, 5) більше друкувати нових революційних пісень легких та дешевих, які не задержувать у місті, а просувати на село (в Знам'янському районі немає де купити музичної літератури, хоча і є книгарня ДВУ).

Закликаємо всіх комсомольців, щоб розібрали статтю т. Васютинського і подали свою думку з села, а комсомольців міста на допомогу, щоби справа будівництва пролетарської культури й участі в ньому молоді була не тільки на словах, а й на ділі.

Комсомолец

## ДЕРКАЧЕМ ПО МУЗИЧНІЙ ЕСТРАДІ

ПОКАЗАЛИ СЕБЕ СПЕРЕДУ, ПОКАЖЕМО ВАС І ЗЗАДУ

В № 1 „Муз.-Масам“ вміщено було допису про співочий гурток с. Дубович на Глухівщині. Автор його, що підписався „Хорянин“, дописав склав з погляду учасника хору, заховавши від редакції й читачів нашого журналу те негативне в роботі хору, що ми з ним ведемо боротьбу. Показав свій хор з переду—погляньте який добрий, і щодо роботи, і щодо репертуару,—іще й додав: „у своїй роботі хор використовує „Музику-Масам“.

справ сучасного музичного життя й пропагують те, проти чого ми боремося. Багато й ще досі не подбало за те, щоб викинути з свого репертуару „давидовщину“,—чи то з великої пошани до Давидовського, чи просто з нерозуміння покаліченої ним української музики.

Наприклад, хор с. Дубович, Глухівської округи, на чолі з, диригентом т. Бізевим (коли артист трупи Садовського) дав концерта в м. Кролеві з метою показати зразки революційної та побутової української пісні.

Репертуар його складався з пісень Леонтовича, Степового, Демуцького, Верховинця й ін. і Давидовського.

Виконання ним народних пісень (особливо Леонтовича) робило гарне враження на слухачів. Особливий успіх мали такі пісні: „Марш Будьонного“ та „Заграй, кобзарю“. Та зіпсував справу хор виконанням „Лубенської відьми“ Давидовського. Хор і диригент били на те, щоб той свист, крик, гамір „композиції“ Давидовського викидав у слухачів задоволення, але надії були даремні, і їхній свист викидав у слухачів теж свист обурення на адресу і виконавців, і твору.

Треба гасло „За оздоровлення музичної естради“ перекинути й на периферію, треба його усвідомити й переводити всім диригентам, а т. Бізеву—насамперед!



Дубовицький селянський хоргурток під кер. А. Бізева (сидить у центрі)

Щось іншого, а де в чому й протилежного, читаємо ми в дописові комсомольця І. Степурка, який правильно, по-комсомольському викриває просування Дубовицьким хором в робітничо-селянські маси „давидовщини“ ще й у найгірших її проявах:

„Досі ще багато диригентів хорів, а особливо провінціальних, не передплачують журналу „М.-М.“. У наслідок цього вони не в курсі

гайно ж вичистити з свого репертуару твори Давидовського (а може там і ще щось подібне), а керівникові свідоміше ставитися до справи музичного виховання робітництва й селянства. Нагадуємо їм, що в „Музика-Масам“ є не тільки „червона дошка“, а й „чорна“ також. Сподіваємося, що хор не загається реабілітувати себе, як радянську музичну організацію.

Юрій Ткаченко

Увага! На стор. 17-18—продовження „Короткого словничка муз. термінів“ (сторінки 25-32); вирвати й зложити їх учетверо.

Слова П. Дзбанівського.

Муз. Ю. Мейтуса

[illegible]

3. Заслужувати колектив.  
Прийняти уєсь актив.  
Землю упорядкувати.  
Та машин собі дістати,  
Як їм жити, що робити?  
Щоб замісто ракуниці  
Трактор в полі заснувати

КОХ, НА СОН-СІВ'Я-НІХ ПА-НА, ВЕС-ТА-Р'Я-В-КА-В-О-М ТІ ТУ ДИ-ДЕ-ШІШ-КОМ, ВІ СОН-ЗІН-О-МІУ, ШОБ О-ТІХ ЗА-ОН-ШІТЬ

Індустріалізація нашої країни, колективізація радянського

**села—головний шлях зміцнення обороноспроможності СРСР**

[illegible]

[illegible]

(на мал.-б) (див. іще „М.—М.” № 2 й далі статті Л. Лісовського).

**Deciso** (дечізо)—рішуче, сміливо.

**Declamando** (деклямандо)—співати, наче деклямуючи.

Decrescendo (декрендо) = Diminuendo (див.).

**Deficiendo** (дефічендо)—зменшуючи швидкість темпу й силу звуку.

Дека — резонансна верхня дерев'яна дошка муз. інструмента, що посилює звучання натягнених над нею струн. Звичайно в ній прорізано відтулини, що звуться: в скрипці, альті, вільночелі, контрабасі — е-фи (див.), в бандурі — голосник (див.) і т. д.

Delicato (делікато), con delicatezza (кон делікатесца) — граціозно, легко.

**D - m o l l** (де-молль)—тональність „ре-мінор“.

Дерев'яні інструменти — духові муз. інструменти (флейта, гобой, англійський рожок, кларнет, фагот, сопілка, трембіта й ін.), звучання яких є наслідком коливання або самого повітря, що є в них (флейта, сопілка), або спеціальних «язичків», «тростей» (гобой, кларнет, фагот).

Des (дес) – ре-бемоль. 1) Des (з великої букви) – «ре-бемоль» великої октави, des (з малої) – «ре-бемоль» малої окт. 2) Des (з великої) або Des-dur (дес-дур) – тональність «ре-бемоль мажор», a des або des-moll (дес-молль) – тональність «ре-бемоль мінор».

**Deses** (десес)—редубльбемоль.

Алтин арыз: Корда (корна) — сирпына (анв. "A due corde" "Ad" una corda", "A tre corde", "A lute corde", "3 corda" или в нотаз напечисано "3 corda", "3 corde" и т. д., значить правт тредна на 2-й, 3-й и т. сирпы. Корда а виде — вильна, не пприсчитана нальем сирпына. Корнет а-пистон (корнет а пистон), Корнет а-пистон — високый мланний дыхло.

Копирафатор—низкий факел (дв.).  
Coperito (монето) — закрывать. Це слово  
пониженье в напругах алтарі і означає — понижу-

Значит, что выявляе закон и способ сполучення кліякох самостійних мелодій.

з них є контрапунктом одна до одної; 2) Кон-транпунктом зв'язує і ту частину торгів компо-

справд. Collie point (колли-пойнт) — то же, что чинна — краука поби крауки, т. е. \*кота поби

(kontipanyuktyw), iaw. Contipanyto (kontipanyto), himenbr. Kontipanykt (kontipanykt).

и 6/8).  
контрапункт, латин. Contrapunctum

травацца), фпант. Contedase (контданс) — старовинны танец з кірхох частін (на 2/4

Самые (неправильно) известные  
наиболее известные (лив. Ливя).  
Контраст, лив. Contrast (кон-

нижній мідний духовий інструмент — бомбардон.

Ноты для контрабаса пишутся октавою ниже,

зону муз. інструмент із сім'ї скрипок. Діапазон

Цимбали—старовинний струнний музичний інструмент: плиска резонаторна скринька

з натягненими стальними струнами, на які грають двома молоточками. З цимбал, додавши металічний створений ударнимбал (там), дода-

клавіатуру, створено клавцімбал (див.) – попередник фортеп'яна. Цимбали досить поширені в українському народі як народний інструмент.

(про це докладніше дивись у „М.—М.“ за 1929 р. статті „Оркестр з українських народн. інстру-“

Ци́тра—струнный інструмент, щипковий;

резонаторна скринька з натягненими струнами, що з них п'ять натягнені над грифом, поді-

леним на ладі, і міняють свій тон (для вигравання мелодії). Є цитри з системою педалів.

які змінюють стрій акордів. Грають на цитрі  
плектром (див.).

Стативетто (ялярнетто), ялярнет—дер'яний духовий музичний інструмент, що вживається у симфонічних та духових оркестрах.

страх та камерних ансамблях і сольо. Найуживаніші клярнети in B (в тоні сі-бемоль), є й

Докладніше див. „Муз.-Мас.“ за 1929 р.

№№ 5—12, „Сучасний симф. оркестр“.  
С о д а (кода), К о д а — „хвіст“. Закінчення

музичної пєси пїсля повторення першої частини.

Сол (коль), соліа (колья)—з, із. Сол солі-  
діні (коль сордіні)—з сурдиною (див.). Сол  
агсо (коль арко)—смичком. Сол ієдро (коль

а) *Collo dextro* (коллар дэкстра) — тростинною смичка. *Colla destra* (колля дестра) — правую рукою, *colla sinistra*

(колла дестра) — правою рукою, Colla parte  
(колла сіністра) — лівою рукою. Colla parte

бас-1) найбільший і найнижчий щодо діана-  
Contra-basso (контрабас). Контра-  
ми завдяк числа квінта, октава та унісон.  
моль-до-7). Консонантним і інтерналь-  
рейти в «фа» (мелодичний привук «фа-ля бе-  
нане (ля), бо тон «сол» тут проситися пе-  
консонанс, а «сол»-ля бемоль-до» є дисо-  
«до-мі-сол»?, «мі-сол»?, «це все  
сється перепити в який (ш) суфікс), наприклад:  
кінчити музичну думку (тони якого не про-  
або мінорного тривають, на якому можна за-  
або трох тонів, що входять у склад мажорного  
Консона нс—одночасне сполучення двох  
бути.

консерваторії здебільшого замишилися, як і  
В РСФРР та по інших радянських республіках  
№ 6—28 р.). «М.—М.—М.—М.—М.—М.—М.—М.—  
нашу статтю «Муз. школи УСРР, їх установа  
освітні в галузі академічного мистецтва (ля,  
в УСРР) консерваторії перетворено нині в му-  
(1913 р.). Одеська та Харківська. Три останні  
бшійном), Саратовська (1912 р.), Київська  
штаном), Московська (засн. 1866 року, М. Ру-  
С.-Петербурзька (заснована 1862 року, Л. Рубін-  
вання). Перші консерваторії в кон. Росії—такі:  
дину», гра на інструментах, композиція, дири-  
дає освіту з усіх галузей музичного мистецтва  
(консерваторії)—висте музична школа, що  
Консерваторія, Conservatorium  
тенори, баритони й інші.  
зном у 31/2 октави. Ї консерптиві співан-  
—мжанний інструмент і ситі гармонії з інша-  
Concertina (концертна), Концертіна

(колла партіе)—з головною партією або голо-  
сом. Colla punta dell'arco (колла пунта  
делля'арко)—кінцем смичка.

Соме (коме)—як. Соме prima (коме  
prima)—tempo primo (темпо примо)—в  
першому темпі.

Commodo (коммодо), commodamente  
(коммодamente)—вільно, спокійно, не поспі-  
шаючи. Allegro comodo (алегро коммодо)  
—трохи спокійніше за allegro.

Соп (кон)—з. Con amore (кон amore)—  
з почуттям кохання. Con affetto (кон affeto)  
—пристрасно. Con abbandono (кон аббандо-  
ad libitum. Con brio (кон бріо)—із запалом.  
Con dolore (кон долоре)—скорботно. Con  
espressione (кон еспрессіоне)—з почуттям.  
Con forza (кон форца)—сильно. Con fuoco  
(кон фуоко)—із запалом. Con gracia (кон  
грача)—граційно, жваво й легко. Con moto  
(кон мото)—скоршим рухом. Con passione  
(кон пасіоне)—з пристрасно. Con sordini  
(кон сордині)—з сурдиною. Con spirito (кон  
спіріто)—з піднесенням. Con tenerezza (кон  
тенерезца)—з ніжністю. Con tristezza  
(кон трістецца)—з сумом. Con commodo (кон  
коммодо)—як зручно.

Concerto (концерто), Концерт—1) При-  
людні збори, де виконуються музичні твори.  
2) Віртуозна—важка технічно—п'єса для якого-  
інструмента в супроводі оркестру на дві три  
частини. Concertino (концертіно), Концер-  
тіно або Концертштук—невеликий кон-  
цертно-однотинний, здебільшого в сонатній  
формі.

«D», «d» (де)—тон «ре» при визначенні ст-  
пенів гам латинських буквами. 1) D (велика)—  
ре великої октави, d (мале)—ре малої октави.

## СЛОВА НА БУКВУ «D» (УКР. Д.)

— crescendo.  
c. r. abo c. r. e s. c. = crescendo,  
Cot. = Cotto.  
c. e s. r. e s. = con espressione.  
co. = come,  
desta, c. l. = colla legna, c. s. = colla sinistra.  
c. = con, col, colla, c. a. = col arco, c. d. = colla  
Clav. abo Clav. fto = Clavinetto.  
Cl. = Clavio.  
C. d. = Cadenza abo Cadenza.  
C. d. = Cadenza abo Cadenza.

## СКОРОЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

лянка, гармонія).  
аккомпанімент народнього інструмента (бас-  
подвійні темпи; виконуються здебільшого під  
потік квітків, здебільшого на зовнішній  
Частушка—народня фабрична пісня в ко-  
Зараз = Чараш — укрїнський танець.  
(хоча б подчасні) на хроматичній гамі.  
матична мейоріа—мелодія, подбужує  
комуністичні всілїтї хроматичної гамі. Хро-  
матичні системи, на яких можна ви-  
матичні системи. Хроматичні інстру-  
з усіх 12 півтонів іншої темперованої (ля-  
бемоль) і ін. Хроматична гама—тама  
або зникнення; напр.: до—до-діс, «сі—сі-

2) D (велика)—тональність «ре мажор»;\*; d (мале)—  
тональність «ре мінор».\*

Да (да), dal (даль), dalla (далля)—від,  
через, з, напр.: dal segno (даль).

Да саро (да капо)—з (від) початку. Да  
саро al segno (да капо сін аль сеньйо)—  
повторити з початку до знака (див. segno).  
Да саро al fine (да капо аль фіне)—повто-  
рити від початку до кінця.

Dal segno (даль сеньйо)—грати від знака  
(див. segno).

Далза (данца), danse (данс)—танець.  
D-dur (де-дур)—тональність «ре мажор».\*

Debole (дебеле), con debolezza (кон  
дебелецца), debolamente (дебелементе)  
—безсилля, із почуттям знесиленості.

Децима, decima (дешіма)—інтервал (див.)  
між двома тонами, віддаленими на відстань  
10-ти діатонічних ступенів, напр.: до<sup>4</sup> 1-ої ок-  
тави—мі<sup>2</sup> 2-ої окт. (велика децима). Велика  
децима має 8 тонів, мала децима—7 1/2 то-  
нів («до» 1-ої окт.—«мі-бемоль» 2-ої окт.),  
збільшена децима—8 1/2 тонів («до-бе-  
моль» 1-ої—«мі-бекор» 2-ої окт.).

Децимоль, decimole (децімоль)—фігура



з 10 нот (на мал.—а), що виконуються протя-  
гом того ж часу, як 8 нот такої ж довжини



# МАТЕРІАЛИ САМООСВІТИ

## НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

(Лекція третя)

Знаючи для кожного звуку місце на нотоносії, цебто його ноту, ми тепер повинні знати й про те, як довго має тягтися кожен звук, що його виображає та чи інша нота. Адже, слухаючи будь яку мелодію (пісню, романс, арію, хор, марш, танок), ми ясно чуємо, що одні звуки тягнуться довше, а другі швидче один за одним, при чому ця зміна тривалости звуку даної музики може бути надзвичайно різноманітною. Однак, вся ця різноманітність підлягає вимогам певної симетрії, певного ритму, які взагалі в природі відіграють величезну роль. Перша вимога цієї музичної симетрії полягає в так званому подвійному поділі нот.

Взявши найтривалішу ноту якої будь мелодії, як одиницю часу, ми побачимо далі, що довжина цієї ноти може бути замінена нотами дрібнішими, що коротчають у геометричній прогресії. Ми вважаємо за початкову ноту для подвійного ділення так звану цілу ноту, яку пишеться простіше за всі ноти, а саме, у вигляді кілечка на лінії нотоносії або між двох суміжних ліній (див. мал. 2).

У нашій музиці звичайно, така ціла нота або низка дрібних звуків, що вкупі складають її довжину, займає певний, обмежений з двох боків вертикальними (простоспадними) лініями участок нотоносії. На такі участки, що носять назву „цілого такту“, поділяється кожна музична п'єса, в якій є цілі ноти. Жодна ціла нота не має сама по собі раз на завжди встановленої тривалости, а, навпаки, в залежності від характеру твору, має різну міру часу, і наколи таку міру встановлено з початку даного твору, то, взагалі кажучи, всі цілі такти цього твору будуть до кінця тієї ж міри. Ця міра звється в музиці „темпом“. Темп цілої ноти в кожній музиці визна-

чається точно встановленим рахунком, а саме, треба тягти її протягом чотирьох рівномірних ударів, що відзначають поділ цілої на чотири рівні частки. Рахують або в голові, в думці— „1, 2, 3, 4,“ або голосно— „раз, два, три, чотири“, або одстукуючи ногою; для цього існує навіть спеціальний маятниковий інструмент— „метроном“. Однак, певніше й художніше рахує диригент помахом руки (з паличкою чи без неї).

Чотиридільний рахунок цілої ноти починається на початку п'єси при ключі знаком С або  $\frac{4}{4}$  (мал. 1):



Мал. 1

Цей знак хоч і скидається на літеру „С“, проте це є художньо перероблене півколо, яке було встановлено спочатку в музиці для визначення розміру такта в  $\frac{4}{4}$ . Це півколо взято від знака цілого кола, яке в давню-давнину вживалося для визначення розміру такта, рівного двом цілим нотам.

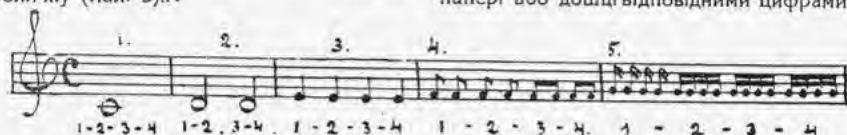
Тепер подивимось, яким чином можна замінити цілу ноту, як найбільшу, дрібнішими звуками, прискореними вдвічі, вчетверо, ввосьмеро й т. д. у геометричній прогресії. Візьмемо п'ять тактів, заповнених цілими нотами (мал. 2):



Мал. 2.

Замінімо цілу ноту: 1) у 2-му такті— на дві рівні ноти (по два удари на кож-

ну), 2) у 3-му такті—на 4 ноти (по одному удару на кожну), 3) у 4-му такті—на 8 нот (по 2 ноти на кожний удар), 4) у 5-му такті—на 16 нот (по 4 ноти на кожний удар). Матимемо таку таблицу (мал. 3)...



Мал. 3

Тут ноти 2-го такту звуться половинними, бо кожна з них звучить на половину коротше цілої ноти. Ці ноти малюється, як бачимо, теж колючком, але з вертикальною рисою до нього. Ноти 3-го такту звуться чвертками, бо кожна з них звучить вчетверо коротше від цілої ноти, а за подвійною системою дві чвертки замінюють собою половину ноти. Чвертки малюють чорною крапкою з вертикальною рисою. Ноти 4-го такту, як це не важко зрозуміти з кількості їх у цілому такті, являтимуть собою восьмі частки цілої ноти або вісімки, а за подвійною системою кожна пара їх замінюватиме одну чвертку. Вісімки, як бачимо, малюється двома способами: 1) кожна по-одиноці у вигляді чвертки з додатком хвостика і 2) як ряд чверток сполучених загальною поземною рисою, що звється ребром тривалості. Нарешті, ноти 5-го такту звуться шістнадцятими або шістнадцятками. І кожна двійка їх замінятиме одну вісімку. Малюють шістнадцятки так само, як

Щоби рівно рахувати в голові, радимо таку вправу: уявімо собі ряд у 8 або скільки завгодно цілих тактів і будемо за власним вибором деякі тактові частки (приміром чвертки) визначати на папері або дошці відповідними цифрами.

які в належний момент голосно промовляти, а частину часток—рисочками (на місці неписаних цифр), що їх треба відраховувати в голові, без будь якої зовнішньої допомоги. Такі комбінації кожен може складати сам собі в якій завгодно кількості й порядкові, наприклад:

(1--4|-2--|--3-3-|1---|--3-3-|2-4|---|-2--|1--4)

Подібні завдання цікаво проробляти колективно, прагнучи точного, одностайного рахування позначених цифрами часток такта і неодмінно без будь-яких допоміжних рухів.

Від цих вправ перейдемо до аналізу рахування й поділу в народніх піснях, що їх подаємо нижче (зі збірки „Золоті ключі“ Д. Ревуцького) на мал. 4, 5 та 6.

Розберіть тепер цілком самостійно із зазначеної збірки №№ 78 („Ой, загадав комарик“), 79 („На горі“) і 85 („Нехай же нас“).

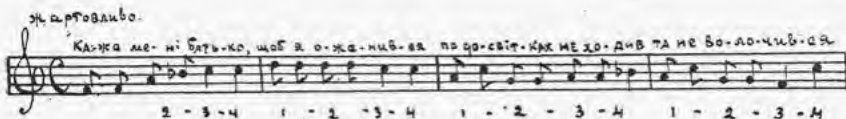


Мал. 4. (Тут цифри під кожним тактом проставлено для полегшення завдання).

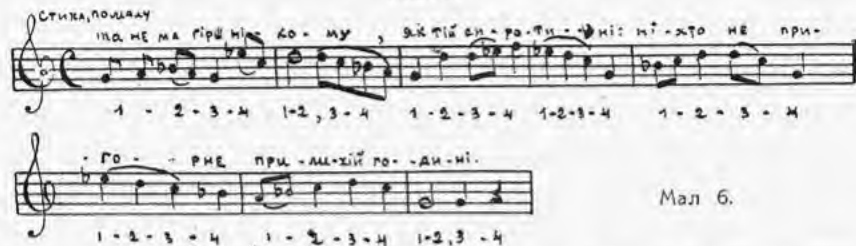
і вісімки, або окремими чвертками з двома хвостиками, або як ряд чверток сполучених двома ребрами тривалості.

Тепер спробуємо перейти до практичних завдань щодо рахування нот.

Подібно до цілої ноти або цілого такту заповненого частками різної тривалості, можна і з кожною тактовою часткою проробляти те саме за подвійною системою, себто дробити її на рівні ще дрібніші частки. Таким чином мож-



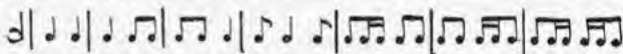
Мал. 5.



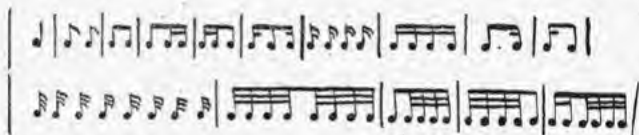
Мал. 6.

на дістати різні малюнки нот (груповання) для кожної тактової частки зокрема:

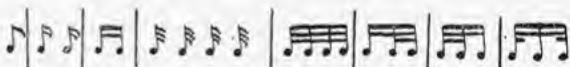
1) для половинної:



2) для чвертної:



3) для восьмої:



(Далі буде)

Л. Лісовський

## НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

ДЛЯ КЕРІВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ Й ДЕКЛЯМАЦІЇ  
(продовження<sup>1</sup>)

Питання про визначення людського голосу для особи, що вступає в хорівий колектив чи колектив художнього читання, безумовно дуже важливе. В попередній статті ми й указали так значні хиби в звичайних методах обслідування, як і ті методи, що їх радимо для цього вживати.

В цій статті зупинимося на двох інших питаннях, що мають велике значення в хорівій роботі, а саме: чим пояс-

нюється наявність фальшу в інтонації та недобирання звуку і як їх усунути.

Звичайно, педагоги, спостерігаючи ці явища, роблять висновки, що в співця, дорослого чи дитини, немає слуху.

Чи справді це так?

За мою власну п'ятилітню практичну роботу в царині драми й художнього читання, я мала можливість, перепускаючи на рік не менш як 100 учнів, спостерігати надзвичайну різноманітність го-

<sup>1</sup> Початок у №№ 1 та 3-4 „Музика—Масан“.

лосового звучання. І от серед цього великого матеріалу, щоразу, як я зустрічала учня, що не може тримати певного тону, або, навіть взяти його, я спостережала одне й те саме явище,—ніби відсутність, випадіння функції горішнього звучання (цей термін я беру згідно з останніми дослідженнями німецьких учених). Такі співці чи артисти здебільшого зовсім не можуть тягти звуку, тобто співати, а розмова їх надзвичайно немусична, бо вони неспроможні міняти висоти в мовнім інтонаційнім рухові голосу, голоси їх мертві. Такі голоси зустрічаються і в чоловіків і в жінок, але далеко частіше серед чоловіків, при чому це явище в них виявляється і далеко виразніш.

Звичайно такі чоловічі голоси тримають свою розмову на тонах, близьких до „мі“ малої октави і мають тріскучий або хриплий звук, а коли хочуть дати якийсь мелодичний малюнок розмови при художньому читанні, то голос зривається, причому не можна навіть твердо зафіксувати ті тони, на яких саме вони „зриваються“.

У жінок це явище позначається не так яскраво, але все таки й вони обмежені в своєму розмовному діапазоні і, головним чином, говорять у діапазоні тонів: „ля“ малої—„мі“ першої октави.

Чи можна й чи треба обробляти такі голоси?

Відповідь зрозуміла—звичайно треба, бо життя й потреби театру не можуть задовольнитися лише особами з правильним звучанням голосів. Бувають люди з великим сценічним хистом, а в голосі мають цю природню хибу. На питання, чи можна же це зробити—відповідь так само позитивна, лиш з умовою: потрібна велика робота з боку учня й педагога, а також зміна методів виховання в напрямку збільшення уваги на постановку голосу.

Не слід забувати, що коли співакові, щоби він міг відчувати ґрунт під ногами й володіти хоч би й не цілком досконало своїм голосом, потрібно 3—4 роки навчання, то артистові драми треба дати не менший термін, бо голоси в цих робітників мистецтва взагалі слабші й важче піддаються обробці, а звички до неправильного звучання в повсякденному

житті далеко сильніше впливають на подібне характером звучання в деклямації, і їх можна усунути лише довгою систематичною роботою.

Таку роботу я запроваджую в кількох харківських колективах, і в усіх таких випадках хибі вдавалося вилікувати остільки повно, що особи, в яких вони були, працюють у колективах хорової деклямації й набувають здатності орудувати голосом у діапазоні  $1\frac{1}{2}$  октав без ніяких зривів.

Тепер перейдемо до вокалістів. Таких яскравих випадків випадіння функції високого звучання в них не зустрічаємо. Тут нам доводиться спостерігати явища того ж порядку, але в іншому сполученні, а саме: функція високого звучання буває мало виявлена, особливо в низьких голосів, а у високих голосів, навпаки, частенько випадають або слабо звучать низькі звуки. Крім того трапляється й так, що обидві функції досить розвинені, але функція сполучення двохосновних типів скорочення м'язів розвивалася від різних причин неправильно. Перевага того чи іншого типу скорочення в момент звучання тону й утворює фалш чи детонацій звуку.

Здебільшого спостерігається зниження тону через неправильне функціонування, спричинене низкою непотрібних помилкових рухів частин голосового апарату та скороченням сумених до голосників м'язів, що й виводить голосники з правильного стану.

Зрозуміло, що постійна неправильна подача звуку викликає певну слухову асоціацію (зв'язок уявлень), і наше вухо теж призвичаюється до певного (фалшивого) характеру звучання і його треба перевиховати, що є обов'язком педагога.

Отже, при детонації звучання хору хормайстер повинен виявити звучання кожного члена колективу й винному допомогти позбавитись слухового й голосового фалшу.

Таким чином, правильне вирішення цього питання стоїть у тісному зв'язку з питанням про правильну роботу голо-

сових зв'язок, і тому треба вивчити кожного члена хорового й деклямаційного колективу.

Джерела дотонації можуть критися й в інших чинниках співу, як-от дихан-

ня, але в даному разі ми їх з'ясовуємо зв'язку з нашою темою, а саме—з обслуговуванням голосу, і тому на інших причинах не зупиняємось.

Л. Некрасова

## СУЧАСНИЙ СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР

Стаття 2-га

СМИЧКОВА ГРУПА (продовження)

Сучасні смичкові інструменти (скрипка, альт, віолончеля й контрабас <sup>1)</sup>) виворилися в процесі повільного, майже тисячолітнього розвитку. Тоді як скрипка, як це було сказано раніш, походить од віоли—альт, віолончеля й контрабас є відміними самої скрипки; вони мають характерну для скрипки форму й відрізняються од неї лише розміром, строем та тембром, а віолончеля та контрабаси ще й тим, що їх інакше як скрипку держать підчас гри на них.

### АЛЬТ (Viola)

Альт—інструмент у всьому подібний до скрипки, але трохи більший. Отже, все, що було сказано про скрипку, про різні ефекти гри на ній, подвійні ноти, акорди, фляколет і т. ін.—все це стосується й до альту (так само, як і інших смичкових інструментів). Треба лише пам'ятати що через більшу менауру (мєнаура—довжина струни) альт потребує більшого розтягнення пальців при гри на ньому, а тому він менш здатний давати рух, менше віртуозний, порівняно з скрипкою.

Альт має чотири струни настроєні по квінтах: 1-ша—„до“ малої октави, 2-га—„соль“ малої октави, 3-я—„ре“ 1-ої октави, 4-та—„ля“ 1-ої октави, цебто відносно скрипки альт звучить квінтою нижче. Обсяг його: від „до“ малої октави до „до“ 3-ої октави. Таким чином, що до свого обсягу альт посідає середнє між скрипкою та віолончелею місце. Партії для альту пишеться в альтовому ключі, а ноти високого регістру, що потребують багатьох приписних ліній—у скрипковому ключі. Альт має характерний тьмянний, туманний тембр, що надає йому виключної краси. Деякі майстри (напр., Герман Ріттер) робили спроби усунути недостатню звучність альту, змінивши розміри окремих його частин, але інструменти їхні не пішли у вжиток.

У симфонічному оркестрі буває звичайно приблизно 6-10 альтів. Через меншу порівняно з скрипкою віртуозність альту, йому дають менш відповідальні й помітні партії. Часто вони грають в октаву з першими або другими скрипками, а іноді водночас з тими й другими. Далеко рідше доручають їм самостійні відпо-

відальні мєльодичні партії—тоді вони виявляють свій мєлянхольний, туманний звук, що в інші моменти губиться в загальній оркестровій звучності. Яскравим прикладом такого застосування альтів є їхня партія, що виконує лейтмотив Ромео (разом з англійським ріжком), у симфонічній поємі Чайковського „Ромео та Джульєтта“.

### ВІОЛОНЧЕЛЯ (Cello)

Це смичковий музичний інструмент, який так само, як і альт, подібний формою до скрипки. Він ще більший за альт, а тому становище інструмента при гри зручне для скрипки й альту, для віолончелі абсолютно неможливе. Тоді як на скрипці чи альті цілком можливо грати сидячи й стоячи, притискаючи інструмент підборіддям до лівого плеча, на віолончелі грають виключно сидячи й тримаючи інструмент між колін, причому так звана ніжка (як і в контрабасі) упирається в підлогу. Ліва рука намагається вправити струну, а права ведє смичок. Через значну довжину струни доводиться розтягати пальці при гри на віолончелі ще більш аніж на альті, отже, іноді (у високих позиціях) вживають і великий палець лівої руки (це позначається значком  або словом *pousse*). Все це робить віолончелю менш здатним до виконання технічної розухливої музики інструментом хоча на ньому й можливі всі ті ефекти, що й на скрипці.

Віолончеля має 4 струни, настроєні на октаву нижче за альту: 1-ша „до“ великої октави, 2-га „соль“ великої октави, 3-тя „ре“ малої октави, 4-та „ля“ малої октави. Обсяг її від „до“ великої октави до „ля“ малої октави, але можна брати й вищі звуки



Віолончеля

<sup>1)</sup> До смичкових інструментів слід однести й так зване смичкове фортепіано, винайдене 1610 року Гансом Гайденом. Цей інструмент мав клавіатуру, подібну до звичайного фортепіано. Коли натискати на клавіші, то особливі гачки витягують кишкові струни, які дають звук за допомогою коліщат, натертих каніфоллю. Коліщата крутяться, коли натискати на ніжну педаль. Спроби вдосконалити цей інструмент не мали успіху і він не поширився.

(„мі“ 3-ої октави). Ноти пишеться в басовому ключі, а для високого регістру—в теноровому, альтовому і, навіть, скрипковому ключах.

Віольончеля має густий соковитий тембр, що робить її в більшій мірі концертним інструментом. Звуки її мають шляхетний, виразний характер. За старих часів віольончелі робилося більшого, порівняно з теперішніми, розміру, й вони виконували ролю баса—взагалі аккомпануючого інструмента. Страдиваріус<sup>2)</sup> установив розміри, що їх додержуються й до цього часу. Нині роля віольончелі значно поширилася. У симфонічному оркестрі буває 6-8 віольончелів, які виконують різноманітну й значну ролю: то їм доручають басові партії, то аккомпаніментні пасажі. Мелодії у виконанні віольончелі звучать виразно й повно, і композитори часто використовують верхній регістр віольончелі, особливо вдячний. Чудові приклади застосування віольончелі в симфонічному оркестрі можна знайти в російській музичній літературі, насамперед—у Чайковського.

### КОНТРАБАС (Contrabasso)

Контрабас—найбільший своїм розміром смичковий інструмент із сім'ї скрипок. Спочатку (у 17 стол.) контрабас був удвоє більший за сучасний, але через незручність, навіть неможливість гри на такому великому інструменті розмір його поміалу зменшувався. Розтягнення пальців при грі на контрабасі є остільки велике (через велику довжину струн), що інтервал секунди на одній струні доводиться брати не сусіднім пальцем, а через палець. Товщина струн так само дуже ускладнює гру, бо щоби притискувати струни треба мати значну силу в пальцях. Грають на контрабасі тільки настояжники. Звучність його бурхлива й груба. Подвійні ноти або акорди дуже важко брати за винятком тих, де багато вільних струн, отже вживають їх дуже рідко і то найбільше останнім часом. Так само важко є пасажі й гами в швидкому темпі. Зрозуміло, що при всіх цих труднощах та незручностях контрабас є найменш рухливий інструмент з групи смичкових.

Здебільшого контрабас має 4 струни, що строються по квартах: „мі“ (1-ша) та „ля“ (2-га) контрактиви, „ре“ (3-я) та „соль“ (4-та) великої октиви. До 1830 року їх настраювали на октаву нижче за віольончелю. Ноти, нижчі за „мі“ контрактиви (до „до“ контрактиви), можна взяти двома способами: або за допомогою спеціальної машинки—винаходу німецького майстра Пітріха, що здвожує струну „мі“, або на контрабасі з 5-ма струнами (найнижча струна „до“ контрактиви, а решта, як і в чотириструнних контрабасі). На контрабасі з машинкою ноти нижчі за „мі“ контрактиви можна грати лише в дуже повільному темпі, а на п'ятиструновім—усі звуки можна грати в різних темпах.

<sup>2)</sup> Див. „М.-М.“ № 6. 7—28 р. „Про видатних італійських майстрів скрипалів“.

Обсяг контрабаса: від „до“ контрактиви до „ля“ малої октави. Ноти пишеться в басовому ключі на октаву вище дійсного звучання, бо дуже низькі звуки потребують великого числа приписних ліній.

У симфонічному оркестрі буває 4—6 контрабасів. Вони відіграють ролю підвалини, на якій тримається весь оркестр, ц.-т. вони виконують найнижчі басові партії, часто в октаву з віольончелями. Роля ця безперечно значна й відповідальна. Бо від якості виконавців контрабасових партій залежить компактність і звучність усього оркестру. Звідка їм доручають сольові партії, напр. у 6-й симфонії Бетговена, де контрабас виконують технічно дуже важкі пасажі, що передають гуркіт грому. Дуже вдало використав верхній регістр контрабаса, що має характерний, безбарвний, тьмяний тембр, сучасний композитор Стравинський у своєму творі „Пулчеліна“.

Наприкінці—кілька слів про виробництво смичкових музичних інструментів в СРСР.

Виробництво смичкових інструментів у колишній царській Росії завжди було на досить низькому рівні. Фабричного виробництва не було майже зовсім, коли не рахувати фірм Цімермана й Мюллера (Москва та Ленінград), що випускали інструменти зібрані з частин, вироблених за кордоном. Отже, кінець-кінцем російські музиканти, професіонали й аматори, вживали інструменти закордонного виробництва. Кустарне виробництво так само не було на належній височині. Правда, були й нині є одиниці майстри, що працюють у цьому напрямі й дають чудові зразки скрипок, альтів та віольончелів найвищого гатунку, розраховані на висококваліфікованого виконавця (скрипки радянського виробництва одержали на виставці-конкурсі в Женеві 1927 року першу нагороду), але для масового споживача, робітника та селянина, при тому надзвичайному тяжінні до музики, що їх спостерігаємо останнім часом, цього, звичайно, дуже замало, не кажучи вже про високі ціни на ці інструменти, майже неприступні для широких верств населення. Нині вже з'являються у нашому Союзі цілі організації, що ставлять своїм завданням дати масовому споживачеві добрий і дешевий музичний інструмент. Такими організаціями на Україні є „Укрфіл“, „К. М. П.“ (Київ), Муз. Підприємство Київської Окр.політ.освіти, виробнича частина Харківської Державної Музпрофшколи, а в РСФРР—„Музтрест“ (Москва, Ленінград).

Середні ціни на звичайні смичкові інструменти нині такі:  
Скрипки—15-35 крб., смички до них—8-12 крб.  
Альти—30-60 крб., „...“ від 12 крб.  
Віольончелі—50-100 крб., смички до них від 15 крб.  
Контрабаси—100-150 крб., смички до них від 18 крб.

В. Рибальченко

**Могутнім піднесенням культури, науки й техніки забезпечимо виконання п'ятирічного плану соціалістичного будівництва, обернемо СРСР у незламну фортецю світової революції.**



# Музичного ЖИТТЯ

## ДЕДАЛІ ГЛИБШЕ І В РОБОТУ, І В МАСИ

(Харківська Окр.капеля)

Харківська Округова Роб.-сел. Капеля за півтора роки свого існування дала 186 концертів, якими охопила понад 100.000 слухачів. Не разажно робітників та селян (56 концертів відбулося на селах і 36 по заводах та копальнях Донбасу). В № 12 „Муз.-Мас.“ ми подавали докладні відомості про цю роботу. Тепер відзначимо її даліший напрямок і досягнення.

Від 16 січня капеля увійшла до складу ХОУВП, як виробничий одиниця. Поклавши в основу роботи завдання упорядкувати музично-хорову справу по округі, ХОУВП (Харк. Окр. Управлін. Видавничих Підприємств) в роботі капелі зробило акцент на обслуговуванні периферії, районів та сел Харківщини. Для цього ХОУВП зменшило склад капелі. Залишивши 35 співців, Капеля, звільнившись від співаків, що працюють по сполученню, більш зміцнилась і стала рухливішою. Збільшивши ж платню співцям ХОУВП до певної міри закріпила постійний склад капелі. Все це дало капелі можливість не тільки вирости в організаційному та художньому відношенні, а й підвищити продуктивність роботи.

За час від 16/І до 10/ІV капеля дала 62 концерти; з них 30 по селах, останні—в Харкові. Прослухало капелю понад 70.000 робітників та селян. Обслужено такі райони: Валківський, Коломацький, Старовірівський, Н.-Водолазький, Зміївський, Охтирський, Кириківський, Богодухівський.

За цей час виготовлено 3 нові програми: Ленінську, яку капеля демонструвала по роб. клубках, та театральну разом із симфонічним оркестром (симфон. поема „Октябрь“—Шостаковича, „В час пожеж“—Вериківського, „Могутній орел“—Козьницького, „Коли хворів Ленін“—Костенка), Шевченківську, яку з Харкова капеля перекинула у Зміїв та Деркачі. Першотравнева та антирелігійна, дані в Охтирському, Богодухівському та Кириківському районах. Крім концертної роботи, капеля, як завжди, провадила не менш важливу організаційно-інструкторську роботу, для якої капеля виділила зі свого складу інструкторську групу, що підчас перебування капелі на селі, зв'язується з місцевими хоргуртками, коли такі є, і переводить інструктивні бесіди з практичними заняттями хоровим співом, рекомендує музичну літературу та нотний матеріал, популяризує та поширює журнал „Музика-Масам“ та інші. Якщо хору немає, інструктори вживають заходів до утворення організаційного хоросередку.

Щоб задовольнити гостру потребу хоргуртків у репертуарі, капеля розсилає їм поголосні пісні, яких уже розіслано на 70 карбованців.

Ця корисна (за відгуками з сел) робота та концерти, що є теж почасти на очним інструктажем, стимулюють розвиток і поширення хорової справи на Харківщині. — „Капеля та роб.-сельтеатр.—як підкреслили в своїх привітаннях секретарі райпаркому Богодухова й Кириківки підчас концерту капелі—є ті два культурні загоги, що невпинно працюють, не зважаючи на труднощі, на мистецькому фронті села“.

З часу переходу капелі до ХОУВП її склад капелі досить підвищено. Головні, капеля не має жодного церковного співака, якими всі хорові організації навіть і оперні хори заборонені. В складі капелі: робітники-залізничники, робітники заводу „Серп і Молот“, учні муз.-драм. інституту—переважно професійні співці з музичною освітою. Є в капелі і партійців яких серед робітників мистецтва взагалі небагато.

Репертуар капелі складається з понад 200 номерів музичної української літератури, пісень народів УСРР та зразків західно-європейської літератури; є спеціальні програми до всіх календарних свят, до антирелігійної та протиялькгольної та посівної кампанії.

Про художню якість капелі, яскраво свідчить думка „Всеукраїнського Товариства Революційних Музик“, думки таких музичних фахівців, як німецький диригент Г. Унгер та грузинський композитор і диригент Г. Паліашвілі (що перебували на гастролях у Харкові), академик Д. Багалій та інші.

На Травневі свята капеля, не дбаючи про збільшення свого бюджету (для естрадних артистів першотравневі свята—це живня, на яких вони співаючи зранку до вечора добре підробляють), виїхала з 30/ІV до 12/ІV на села Охтирського, Кириківського та Богодухівського районів, де за плямок Окнаросвіти провадила „3-місячний української культури“ та антирелігійну кампанію. До кожного з концертів інспектура по українізації надсилає спеціальних лекторів.

В Охтирці, де є коло 15 церков капеля після участі в травневій демонстрації та концерту біля трибуни на майдані, увечері мала конкурувати з церквами, які на „страсті господні“ збирали чималу аудиторію. Але хороша реклама ваєнь та афіші, розліплені навіть на дверях церковних, зібрави на концерт в Нарбудинковій повну аудиторію—чоловіків з 500.

Доші й щоденні пересування часто вночі потягом, перешкождали роботі, але капеля дала 15 концертів і вже об'їхала Вовчанський та Краснокутський райони.

На жаль „полювання“ деяких хорових організацій за дотацією Харківської округи, дохо-

дять до намагання висмикнути стілець спід Харківської капелі.

При чому ці „підвохи“ робиться саме тоді, коли Харківська капеля об'їздить один за одним райони Харківщини.

Микола Бут

## МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ПО КИЇВСЬКИХ ТРУДШКОЛАХ

Музична робота в школі й досі стоїть кепсько, і не тільки на провінції, а й у такому культурному центрі, як Київ. Найбільше наше лихо—в недостатній кількості годин для музичного виховання. Та й як, справді, можна поставити роботу, коли в старшому концентрі дається одну тижневу годину на групу, в молодшому, у двох перших—зовсім немає годин, а в III-IV гр. лише з минулого року дано по 2 години. Ці години теж не завжди повністю використовуються, бо адміністрація школи, якщо не вистачає годин на інші предмети, часто бере години, призначені для музичного виховання.

Крім того, в молодшому концентрі мають право переводити музичну роботу керівники, які здебільшого ніякої музичної підготовки не мають, однак фахівцям цих годин не передають. Якщо фахівець не завжди на належній висоті, то про груповодів і говорити не доводиться: добре, коли, правильно інтонуючи, проспівують з дітьми кілька пісень до комплексу.

Шкодить правильній постановці роботи ще й те, що педагоги музичного виховання—здебільшого фахівці-диригенти—на фортепіані не грають, а тому й обмежуються лише хоровим співом. Недостатнє знайомство з новими методами музично-виховної роботи, а ще більше—відсутність коштів на це, не дає їм змоги провадити слухання музики та ритмічний рух навіть і за допомогою лінійки.

Адміністрація шкіл головну увагу зосереджує на хорі: жодна школа не мислить свого існування без хору, який може виступити на шкільному святі і, до певної міри, мірлом постановки шкільної музичної роботи. Окремих годин на хор немає; ось для нього й беруть години групової роботи по VI та VII гр.

Хор, інколи й два, має кожна школа (старшого та молодшого концентру). Співає в хорі 50—60 дітей (інді й 20), а решта дітей музично не виховується. Безпосереднє й неодмінне завдання шкільних хорів—оздоблювати свята революційні, ювілейні та інші або й усе святкування виносити на своїх, плечах. Переобтяження виступами таке, що про поступовий систематичний музичний розвиток дітей навіть мріяти нема коли: весь час лише готується репертуар од виступу до виступу. Єсть хори, що співають дуже гарно, мають досить великий

і художньо-задовольняючий репертуар і виносять свою діяльність поза межі школи, співаючи по клубках та підшефних організаціях. Але ж це окрема галузь роботи, гурткова, яка з музичним вихованням має дуже мало спільного.

Якщо фахівець провадить музичну роботу з III гр. і мають всі належні години, то—по деяких школах—у груповій роботі вони не обмежуються лише співами, а провадять також нотну грамоту. Провадження слухання музики, особливо в старших громадах, є явище поодинокі в чотирьох-п'яти школах, учителів яких грають на фортепіані. Один з педагогів з робив спробу провадити слухання музики за допомогою лінійки і наслідки, в напрямку більшої зацікавленості дітей старших груп та підвищення інтенсивності всієї музичної роботи, були дуже добрі.

Також у занепаді оркестрова робота: якщо хор має кожна школа, то оркестри лише в трьох-чотирьох. Дуже показово, бо свідчить про загальну постановку музроботи по Київських трудшколах та досить байдуже ставлення до неї керуючих освітніх органів та адміністрації шкіл, що не має жодного духового оркестру, в той час як по Ленінградських школах їх десятки півтора.

Цього року до одної школи запрошено спеціального вчителя для організації у старших групах шумового оркестру. До цього часу шумові оркестри використовувалися в кількох школах лише, як один із засобів музичного виховання по молодших групах.

За останні 2-3 роки до персоналу шкіл влилися молоді педагоги, які, закінчивши відділ Соцвиху в Київському Муз.-Драм. Інституті ім. Лисенка, мають спеціальну освіту в галузі музичного виховання. Працюють вони, переважно, в молодшому концентрі і провадять роботу з усіх галузей музичного виховання: співу, слухання музики, ритмічного руху, нотної грамоти та оркестру (шумового). Така постановка роботи, щодавні більше зацікавлені школи. Цього року зрушення серед адміністрації шкіл та педагогів, молодшого концентру є досить помітні: багато шкіл бажав завести у себе таку роботу і, навіть, груповоди починають охоче передавати свої години фахівцям-музичкователям; по деяких школах ця робота в I-II гр. переводиться

**Тільки перемога пролетаріату в цілому світі покладе край імперіалістичним війнам. Пролетарі всіх країн, готуйтеся перетворити війну імперіалістичну на війну громадянську. Хай живе радянська влада по всім світі.**

на кошти батьківських комітетів. Шкіл із такою постановкою музичного виховання в молодшому концентрі нараховується вже понад 15. Навіть учителі співів починають йти за цим прикладом, якщо в достатній мірі добре грають на інструменті.

Ще одна наша величезна хиба — це відсутність у роботі системи, сталих єдиних програмів, через що ні адміністрація школи, ні діти, ні, навіть, сам педагог часто не знають, які ж межі музичної роботи в школі, який обсяг її та чого треба вимагати від учнів і самого педагога. Але є надія, що незабаром цю хибу буде виправлено.

Організоване минулого року Об'єднання педагогів музичного виховання згуртувало розпорошені сили, поставило завданням своєї роботи підвищення кваліфікації педагогів та вироблення для трудшколах єдиного програму. Багато зроблено Об'єднанням у справі просування в широкі кола педагогів нових метод та сучасних ідей музичного виховання. Це піднесло енергію педагогів, піднесло їхню свідомість та переконало в тім, що треба якнайшвидше організувати

роботу по новому, як того вимагає сучасна педагогіка, поставити музичне виховання в рівні з іншими галузями шкільного виховання та навчання, застосувати до роботи своєї всі нові методи та досягнення у справі музичного виховання, щоби не плелось воно десь у хвості шкільного життя й не загдавали б про нього лише тоді, коли треба оздобити пісню якесь свято чи виступ.

Дуже цінне досягнення в роботі Об'єднання — це опрацювання, спеціально виділеного для цього комісією у складі чотирьох педагогів, питань загальної організації по трудшколах музичного виховання, його методики та програмових матеріалів по всіх галузях роботи. Київський Окрметодком Наросвіти взяв на себе видання цієї праці і вона нещодавно вийшла друком. (рецензію див. у „М.-М.“ № 5).

Отаке збудження інтересу до музичного виховання та підвищення настрою й енергії самих педагогів дає змогу сподіватись, що музичне виховання по Київських трудшколах стає на правильний шлях.

Р. Н.

## МУЗИЧНА ОЛІМПІАДА В ПОЛТАВІ

Що хори й оркестри дають естетичне задоволення слухачеві, знайомлять його з музичною культурою, впливають на виховання мас — про це відомо тепер уже навіть кожному радянському школяреві. Однак, особливе значіння в нашому культурному житті мають музичні олімпіади, щоби виступи об'єднаних хорів та оркестрів, що їх улаштовують під час жовтневих або травневих празників. Такий об'єднаний виступ відбувся й в Полтаві в парку ім. Франка 5 травня.

Першими виступили об'єднані хори. На репетиції і на самому святі взяли участь: Окркапеля та хори ІНО, Робосу, РТС, Медсантруду, клубу Енгельса та залізничників, до 400 осіб.

Хоч репертуар полтавців відомий, але спів і виконання його в цей весняний сонячний день довів, що наші співці вміють художньо передати пісню, знають її вогневу силу й свідомі того впливу, якого вони можуть досягти артистичним виконанням дорученої їм програми.

Масовий об'єднаний хор м. Полтави, то могутній ритмічний апарат, дуже, промовисте радіо, що дає слухачам справжню насолоду, дивує й захоплює й виконує. Революційними піснями диригували: В. Верховинець, Тимчинський, Дубровський, Александров та Ф. Попадич.

Після хорової пісні полилися звуки об'єданого струнного оркестру, з мандолін, домр, тамбурина, тріанголь та інших інструментів того-ж типу. Хоч звучання не дуже сильне, але репертуар з революційних та народних пісень, поданий у новому кольоритному вбранні та зрозумілій простій передачі, примусив слухачів віднести з особливою увагою й оцінкою до того струнного оригінального масового ансамблю та до його виконавців. Диригували т. т. Липскар, Кривенко, Перський та Решетник.

Третіми виступили міська об'єднана духовая оркестра та об'єднана оркестра полтавського гарнізону. Могутня сила звуку та вміло складе-

ний програм з творів класичної та нової музики (Іпполітов-Іванов, Глієр) прикували до себе слухачів і примусили їх із інтересом прослухати концерт до кінця.

Перший може раз стало зрозуміло кожному що духовий масовий оркестр не просто собі розважа підчас гуляння в садку, а гідний уваги музичний організм. Особливий успіх мали військові оркестри під упевненим керуванням капелмайстрів: Решетника, Гурфінкеля та Гензелевича. Оркестрант — дисциплінований! Іхня гра — це чарівна мова чистими срібними звуками, бурхлива стихія, що дивує непереможною силою, пориває, то бадьорить, то розважає милими веселощами. Треба тільки керівникам придбати новий репертуар український, щоби оркестранти та слухачі знайомились з новою українською літературою, бо попури, в яке входять такі пісні, як „Діава в сінях стояла“ та „Гоп-мо! гречаники“ (кер. тов. Фінкель) тепер уже явище небажане.

Парк був переповнений. Прийшли навіть екскурсії школярів із близьких околиць сел.

Комісія при ОРПС для влаштування олімпіади зробила все, що змогла, для того, щоби празник пройшов якнайкраще. Забули тільки прибрати парк та естраду концертвою відповідними люзангами та прапорами. Гадаємо, що парк, якому надано ім'я нашого славного борця-каменяря — Ів. Франка, заслуговує на те, щоби його хоч у революційні празники відповідно прикрасити і відзначити. Тепер поки що він робить вражіння звичайного занехаяного міського саду, що оживає тільки підчас приїзду до його цирку.

Не зважаючи на деякі невідомі та хибні організаційні, треба признати, що олімпіада, влаштована нашими музичними співочими та оркестровими силами, справді понесла в цей день художню і зрозумілу музику масам.

В. Верховинець

## „ДЕНЬ МУЗИКИ“ В М. КРОЛЕВЦІ

(Конотопщина)

„День музики“ на периферії ще мало популяризовано. Багато не тільки звичайних громадян, а й політосвітобійників не знають і не розуміють цього важливого свята української пролетарської музичної культури. Так було і в м. Кролеві. Отже, довелося мені взяти на себе ініціативу порушення справи організації „Дня музики“ перед політосвітою. Остання пішла назустріч і в нас був улаштований великий концерт із доповіддю „Про стан музичної культури на Україні“. В концерті взяли участь хори трьох семирічних шкіл та хор місцевого робітничого клубу, що виконали пісні Козицького, Вериківського, Леонтовича, Лисенка, Степового, Стенценка, Верьовки, Богуславського, Батюка, Яциневича та Верховинця. Крім цього було виконано пісню Давидовського „Гей, там на горі січ іде“, а слідом за нею — пісні Леонтовича „Із-за гори сніжок летить“ та „Дударик“ — з метою показати масам зразок покаліченої „давидовщини“ народної пісні, пісні ідеологічно

нам чужої і протиставити йому зразок високохудожньої обробки народної пісні Леонтовичем. Всі пісні пояснювано.

Аудиторія до свята пролетарської музичної культури віднеслася дуже гарно. На вечорі було понад 600 чол. слухачів, — для Кролевця це аудиторія велика, але підчас доповідей та виконання пісень була повна тиша й увага. Отож, перша спроба розворушити кролевчан удалася. Слухачі були цілком задоволені, що виявлялося в їхніх щедрих оплесках після кожної пісні. Особливо великий успіх мали такі пісні: „Дударик“ — Леонтовича, „Гей на весла“ — Яциневича, „Вперед народе йди“, „Нехай собі та й шумлять дуби“ — Верьовки, „Ми рухом відавиним“ — Козицького, „Марш лєнінців“ — Богуславського.

Закінчено концерт виконанням всіма хорами „Інтернаціоналу“.

І. Стенурко

## ШАНУЙМО ПРОВІДНИКІВ МУЗИКИ В ЧЕРВОНУ АРМІЮ

Л. ОМЕЛЬЧУК

Командир батальйону Н-ського полку Лука Пилипович Омельчук — син селянина с. Синовки кол. Кременського повіту, Волинської губернії. В дитинстві співав у хорі разом із сучасним українським композитором М. І. Вериківським. У 1915 р. завчасно покликаний був до царської армії. А в 1918-му вступив до Червоної Гвардії і через рік — до лав комуністичної партії.

Перший досвід запровадження художньої червоноармійської пісні, Л. П. проробив у 1921 р. в команді пішх розвідків 388 Богуського полку.

„Револуційна пісня підбадьорює, активізує червоноармійця, сприяє збільшенню політико-моральної стійкості, культуриву його, не кажучи вже про те, що пісня несе революційні гасла в робітничо-селянські маси“, після вдалої спроби просунення пісні в червоноармійську масу пише Л. П. у місцевій, а далі і в столичній музичній пресі, і, будиши

1926 року призначений начальником школи Н-ського стріл. полку, зв'язується з місцевим осередком Всеукр. Муз.

Т-ва ім. Леонтовича. Його виключна любов до масового, організованого, революційного співу та невпинна енергія й завзяття — втягують до пісні, лід її вплив увесь курсантський, командний і політичний склад школи.

Незабаром школа стає за приклад і ширить масову музичну культуру не тільки по частинах червоноармійських, але й по деяких селах Шевченківщини.

За проводом т. Омельчука, школа разом з осередком ВУТОРМ'уза запроваджує в життя гасло „Жовтень — у музику“ і розпочинає з Подівом активну кампанію за видання пожовтневої літератури, а в змаганнях на крашу пісню, дістає першенство в дивізії; і перша в СРСР стає в почесні ряди робітників музичного фронту і займає чільне місце на „Червоній дошці“ журналу „Музика — Масам“.

І коли Л. П. передає школу і йде на працю до батальйону, всі курсанти школи Н-ської

го стрілецького полку, переповнені глибоким почуттям пошани до Л. П. висловлюють на вчорішніх зборах свою найглибшу й найширшу





Куркулі-ж їм на це відповідають:



Під впливом подій та життя сільський пролетаріят перероблює навіть колишні: „божественні“ пісні, як-от колядки—на сучасний революційний лад. Наприклад, по деяких селах на-

шого Груньського району колишню шедрівку, що в ній промовлялися побожні слова, тепер співають на революційні слова. Раніш її співа-лося так:



Тепер же цю шедрівку співають на такий текст і мотив:



Як бачимо, тут замість колишнього Суса, співають про „правду“, яка сідає не вечеряти, а „на посаду“. А чого вже вона сіла,—бачимо далі. В старій шедрівці далі йде такий текст: „Йому мати їсти носила, їсти носила, сина про-сила: „Ой дай, сину, ключі мідні рай і пекло одімнути, випустити грішні душі. Що одій не випусти: вона п'ятинки не штила й у недільську робила, отця й неньку налаяла. Не так вона

налаяла, як думкою подумала“. Так співали ра-ніш. Тепер же співають так: „На посаду—радить раду, як новий рік святкувати,—кому мідні ключі дати, усі тюрми подмикати, невірників поз-вільняти. Позвільняти,—тільки не всіх: царів, панів не випущу, царів панів ще й паників,—пани людей мордували, а царі їм помагали, бо попи їх так навчали“.

Д. Ярошенко

**Пролетаріят озброюється, щоб обезброїти буржуазію.  
Хай живе Червона Армія—озброєний загін світового пролетаріату!**



# БІБЛІОГРАФІЯ НОТОГРАФІЯ

•БІОГРАФІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
М. Грінченко — Я. Степовий — „Критико-популярний нарис. Вид. ДВУ. 1929 р. Харків, 40 стр., ціна—45 коп.

Книжкою про композитора Якова Степового ДВУ розпочинає (трохи запізно правда) серію популярних нарисів про укр. композиторів.

Кажемо трохи запізно, бо при відсутності будь-якої популярної літератури про укр. музику, при величезному попиті на українську музику з боку робітничо-селянських мас значачену серію треба було вже давно видавати.

Присвяту першої книжечки саме Степовому треба вітати, бо про цього композитора, крім невеличких статтів у журналі „Музика“, некрологів та абзаців в оглядах поживотної музики немає інших матеріалів, а проте його ім'я досить звичайний гість на концертній естраді.

Книжечка М. Грінченка подає стислі біографічні дані й характеристику музичної творчості Степового. „Майстер—мініатюрист“. „Композитор малого масштабу“, „композитор переходової доби в українській музичній культурі“, „типові риси творчості його—мініатюристські пропорції, виразність мелодійної лінії, загальна гармонія форми, цілкова викиненість в обробленні найдрібніших деталей твору, загальна кристалево-чиста фактура“, „найбільш привабливало композитора те в чому відбувається інтимне життя людської істоти“,—такими рисами характеризувє автор творчості Степового і, далі, викриваючи коріння цієї творчості, говорить: „лагідність, м'яккість, задумливість, тихий сум-журбу—ось що взяв Степовий у народній пісні, та хіба ще трішки гумору, цієї щасливої комбінації добродушності з гостротою, того гумору, що його так багато в українського народу“.

Ця описово-емоціональна характеристика доволі правдиво відображає те враження, що його робить на сухака музика Степового. Але ця характеристика була б далеко глибшою і

всебічною, коли б автор поширив свою аналізу в бік викриття соціологічних передумов творчості Степового. Та й справді, чи не породила „лагідний смуток“ музики Степового доба Миколи Кривавого, що замкнула уста художника, дозволивши йому тільки сумувати на теми Олесевої поезії? І чи не забули в його „байках“, „Каменярах“—блискавиці соціальної революції, що розбудила художника від чар білих петербурзьких ночей, і поставила співучасником грандіозної класової боротьби?

Отже, хтілося б глибшої аналізи творчості Степового, але такої, на жаль, у книжці Грінченка не знайти за загальними ліричними описами вражень автора від музики Степового.

Неприємно вражає й те, що автор не використав усіх джерел для біографічного нариса, і тому нарис дуже не рівно побудований: про дитинство—кілька слів, про науку в капелі—досить докладно, а про громадську роботу, участь у будіванні музично-культурного процесу на Україні—знов кілька побіжних указівок. А в тім, діяльність Степового у всіх на очах, багато є людей, що знають її, були її свідками,—тож є джерела досить багаті, але автор їх не використав.

Далшй недоліки: Чому не подано списа статтів, рецензій про Степового, чому немає списа і покажчика його статтів чому до книжки подано портрета якоїсь молодой людини, цілком не подібной до Степового—немає не знайшлось путньої фотографії композитора—чому тираж тільки в 3000 примірників, а не більше, і чому за брошурку в півтора аркуша поставлено лхварську ціну—45 коп.?

Хоча так водиться, що „первий білін комом“, але Державному Видавництву, що недавно святкувало 10-річчя своєї роботи, треба було б краще дбати за свої видання.

Почекаємо дальших випусків цієї дуже потрібної серії.

П. К-ий

БІОГРАФИИ СОВРЕМЕННЫХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ: В. Белая—1) Г. Л. Катгар, 2) Н. Я. Мясковский, 3) С. Е. Фейнберг, 4) С. Н. Василенко, 5) А. Н. Александров; Вас. Яковлев—1) Н. К. Метнер, 2) А. Ф. Гедике; С. Чемоданов—1) М. М. Ипполитов-Иванов; Ан. Дроздов—1) М. Ф. Гнесин; С. Бугославский—1) Р. М. Глиер; Л. Сабанев—1) Я. А. Крейн; А. Римский-Корсаков—1) М. О. Штейнберг. Москва, 1927-28 г. Издание Музсектора Госиздата. Тираж—по 1000 экз. Цена—по 30 коп.

Надзвичайно потрібні для ознайомлення мас із сучасними композиторами такі книжечки, як дванадцять зазначених вище, адже деякі з них є єдині біографії сучасних композиторів.

Наша шкільна музична молодь, керівники гуртків а так само й усі хто цікавиться розвит-

ком сучасної музичної творчості не можуть пройти мимо зазначеної серії, а цілком приступна ціна ще більше сприяє її успішному розповсюдженню. До кожної книжки додано докладний переклад німецькою мовою, що, очевидно, має на увазі й закордонного читача, нині дуже зацікавленого мистецтвом СРСР.

Не всі книжки, проте, однакової вартості, бо дуже важко дати вичерпну біографію й характеристику творчості так стисло, як у даних біографіях, де задум автора обмежений розміром статті. Найкращі і найцінніші з них—книжки Яковлева про Метнера та Гедике, Чемоданова про Іпполітова-Іванова й А. Римського-Корсакова про Штейнберга. Всі ці книжки, крім біографії, дають ще коротенький огляд творчості, але це не завжди урівноважено. Напр.

у книзі Сабанєєва, яка, до речі, починається з неприпустимої помилки (зазначено число й місяць і пропущено рік народження Крейна), біографії приділено надто мало уваги. В книзі Беляєва про Василенка прикріплено: зазначено вільночелюнь сонату, ще незакінчену автором й октет для струнних та духових інструментів і арфи, тоді як на ділі цього проєкта автор ще не здійснив.

До кожної книжки подано список творів композитора. Ось тут і криється прикрий у такому доброму виданні недогляд. Списки складено за різними плянами, недбайливо, неточно й з прикрими пропусками.

У відмічу від усієї серії, в книжках Беляєва про Катуара, Фейнберга та Александрова списки складено не за загальним порядком опусів, а по окремих розділах: оркестрові, фортепіанові, вокальні й інші твори. По деяких списках зустрічаються такі недоліки: в тексті книжки Бугославського про Глієра є вказівки на його твори «Марш Красної Армії» та «На празник Комінтерна», а у спискові П. немає.

У спискові творів Крейна в оп. 22 й 32 зазначено лише романси й не сказано, які саме, а в розділі музики до театральних творів, зазначено твори, що їх накреслено і під оп. 36, 37 і 38 у загальному спискові, через що утворюється враження ніби це різні твори.

Особливо неуважно складено список творів Метнера: в німецькому спискові показано оп. 47 і 48, а російський список закінчується оп. 46. Опуса 44 не зазначено зовсім.

## ПО СТОРІНКАХ ЖУРНАЛІВ

Музична творчість Галичини. В № 5 київського журналу «Життя і революція» М. Грінченко подав велику статтю розміром на 13 стор., присвячену загальній характеристиці й оцінці окремих діячів галицької музики. Автор докладніше розповідає про праці таких галицьких композиторів: Анатолія Вахнянина, Остапа Ніжанківського, Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Барвинського подекуди частково згадує ще Філарета Колессу, Михайла Гайворонського, Нестора Ніжанківського та Антона Рудницького. Говорячи про початок галицької оригінальної музики, вказує М. Грінченко на Івана Лаврівського, Михайла Вербицького, Ісидора Воробкевича й Віктора Матюка. Поруч із коротенькими біографічними відомостями, читач знайде перелік праць кожного з композиторів Галицьких.

З статтю радимо познайомитися.

Галицька музика. Контурний нарис Я. Пол'якова в № 4 харківського журналу «Червоний Шлях». Це дуже коротенька, на 2 сторінки зрібного друку, нотатка, присвячена оглядові галицької музики та її головних сучасних діячів: Людкевича, Барвинського, Ф. Колессі, Бережницького, Любки Колессі. Є трохи і про композиторів попередніх: Воробкевича, Ніжанківського, Вахнянина, Вербицького, Матюка, Лаврівського, Січинського тощо.

В книжці про Гедике чомусь (очевидно, свідомо) не освітлено діяльність Гедике щодо пристосування до ф.-п. органічних творів Баха.

У спискові творів Іпполітова-Іванова не показаний оп. 34 і 36.

Список творів Катуара зовсім неповний.

У тексті книжки про Фейнберга є посилка на його сьому сонату оп. 16, а в спискові на це немає ніякої вказівки. Так само немає оп. 12.

Не будемо продовжувати далі наш перелік цих книжок, досить сказати, що майже скрізь можна знайти той чи інший прикрий недогляд. Незрозуміло також, чому по деяких книжках не зазначений перекладач.

Хочеться врити, що в подальших виданнях ці хибки буде усунено. Списки ж бажано було б складати пильніше й детальніше та за якимось єдиним пляном. Скажемо так: списки складаються в порядку опусів з точним зазначенням тональності, всюди, де це можливо. Біля кожного опусу проставляється рік його написання, фірма, що вперше видала його, а у великих творах, крім того, час і місце першого його виконання. Біля вокальних опусів слід також проставляти прізвища авторів текстів і теситуру твору, як це зроблено в німецькому спискові творів Александрова.

Але головною хвибою біографій є недостатньо поглиблена, а подекуди й зовсім відсутня соціологічна аналіза творчості композиторів й її корінь.

Бажано, щоб при самому виданні автори доповнювали текст і список творів. В. Кісельов

Зачіпає автор нову працю Л. Ревуцького «Галицькі пісні», видану Книгоспілкою (8 пісень) говорить про зміцний зв'язок музики й її діячів Зах. та Рад. України, взаємний обмін роботою й досягненнями (як приклад—співак М. Голинський і композитор А. Рудницький, що вже 3 роки працюють в укр. Інській Опері, гастрольні подорожі по Україні Л. Колессі, В. Барвинського, члеста Бережницького, підготовка до постанови опери Вахнянина «Купало».

Мистецьке життя Західної України. В тому ж № 4 журналу «Червоний Шлях» вміщено допис Гр. Григоровича про мистецьке життя Зах. України, зокрема про музику й хорову справу українську в Буковині, Букарешті, Чернівцях.

Сумні дуже відомості подає ця стаття, бо утиски румунських бояр не дають змоги розвиватися українському мистецтву по цих краях заселених українцями.

Шляхи укр. муз. творчості до і після Жовтня—таку тему висвітлює чималенька стаття Ю. Ткаченка в № 6 журналу «Радянська Освіта (Харків)», де автор в коротких словах подає пробу соціологічної аналізи процесу розвитку укр. музики від Лисенка до наших днів. Стаття трохи схематична, бо надто коротка для такої теми, але цікава.

Мих. Марусик

**Ленінський комсомол—організатор бойових загонів робітничої молоді, боротиметься в перших лавах смертельних ворогів імперіалізму.**

**Хай живе Ленінський комсомол!**

## УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1) Автор „Веснянки“ (для духового оркестру), видатний сучасний український композитор **Михайло Вериківський**, народився 21/XI—1896 р. в м. Кам'янці. Музичну освіту дістав він у Київській консерваторії, а клясах теорії композиції професорів Ріба та Явор-

гента духових оркестрів: в минулих роках—Харківського Показового Дух. Симф. Оркестру, Зразкового духового й симфонічного оркестрів при Центральному Будинкові Червоної Армії в Москві. Народився він 27/VI—1893 р. в м. Менську, навчався в Петроградській консерваторії



Композитор

Юлій

Мейтус

(праворуч)

та

Диригент

Павло

Леонтьєв

(ліворуч)



ського, закінчивши її в останнього 1919 р. Після цього працював у Києві в народній та державній консерваторіях та муздраматичній ім. Лисенка, як викладач музично-теоретичних наук та керівник диригентського класу; нині працює викладачем у Харківському Муздраматичній та диригентом в Українській Столичній Опері (з 1926 р. працював у Київській опері).

Як автор багатьох революційних хороших пісень та обробок пісень українських народніх, М. Вериківський—широко відомий у робітничо-селянських масах. Ім'я цього композитора, як активного робітника Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, а нині ВУТОРМ'у, тісно зв'язане з музично-громадським рухом на Україні від часу заснування т-ва до нині.

У спискові творів М. Вериківського маємо: багато хорів, кілька фортепіанових творів та романсів і дитячих пісень, музику до п'єс, балет „Весняна казка“ (перший український балет), дві сюїти для симф. оркестру, струнний квартет і інше.

Автор аранжировки „Веснянки“ для духового оркестру, **П. Леонтьєв**—відомий дири-

гент композиції Черепніна і в Житомирського. З 1920 р. працював на Україні, беручи участь, як організатор та диригент оркестрів і хорів, в організації масової музичної роботи, в створенні й популяризації укр. концертного репертуару для духових оркестрів (видання „Укр. Роб.“) та пропагуванні художнього репертуару дух. оркестрів (показовий симф. дух. оркестр у Харкові), П. Леонтьєв один з небагатьох популяризує нині укр. симф. музику в РСФРР.

2. Агітп'єсню „Від дрібного до великого“ написав молодий український композитор **Юлій Мейтус** (народився 1903 р. в сім'ї лікаря в м. Зиньківському). Теорію композиції проходив у Харк. муз.-драм. Інституті під кер. композитора проф. С. Богатирьова. Композиторську діяльність почав 1923 р. Написав: сонату для скрипки й ф.-п., „Мова машин“ та „Сюїту“ для симф. оркестру, етнографічно-художню збірку „Пісні народів України“ (20 пісень), низку творів для художнього читання з ф.-п., 3 хори, понад 10 солоспівів, дрібні п'єси для ф.-п. й скрипки з ф.-п., музику до кількох п'єс.

Редколегія: т. в. о. відповідального редактора й представник ЦК ЛКСМУ—**В. Васютинський**, заст. редактора—**П. Козицький**, представник к/в ВУРПС—**Н. Рабічев**, відповідальний секретар—**Ю. Ткаченко**.



БЮРО ЗАМОВЛЕНЬ

КНИЖКОВА ЕКСПЕДИЦІЯ

# КНИЖЕКСПЕД

ВИД-ВА „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

Для музичних і хорових гуртків висилає поштою на замовлення таку музлітературу й ноти:

## БІБЛІОТЕКА ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

МАРШІ НА ОСНОВІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

ДРАНЕНКО Г.—Марш, на основі пісень М. Леонтовича. Д. Ціна 85 коп.

ДРАНЕНКО Г.—Жалібний марш на тему „Козака несуть“. Д. Ціна 1 крб.

### КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР

АКИМЕНКО Ф.—Українські малюнки: I—весільна пісня, II—веснянка, III—думка, IV—коломийка, V—гумореска. Д. Ціна 2 крб. 50 к.

ЛИСЕНКО М.—Сюїта з українських пісень, оркестрував П. Садівничий: „Токата“ Д. Ціна 1 крб., „Гавот“ Д. Ціна 80 к., „Шерцо“. Д. Ціна 1 крб. 50 к.

ОВЧАРЕНКО В.—Фантазія на теми з оп. „Тарас Бульба“ Лисенка. Д. Ціна 3 крб. 80 к.

ДРАНЕНКО Г.—Фантазія з народних українських пісень. Р. Ціна 1 крб. 75 к.

ОВЧАРЕНКО В.—Похідний марш пам'яті Леніна. Д. Ціна 90 коп.

САДІВНИЧИЙ П.—„Слобідська Україна“, фанфарний марш. Д. Ціна 1 крб.

БЕРНДТ О.—Марш (присвячений муз-профшкoлi). Р. Ціна 1 крб.

КОЗИЦЬКИЙ П.—3 сюїти „Козак Голота“: а) „Галія“, б) „Сотник Пузо“. Р. Ціна 1 крб.

ЛЕОНТОВИЧ М.—3 народних пісень (аранж. С. Габер): 1) „Котилася зірка“, 2) „Ой, ніхто ж там не бував“, 3) „Піють піані“, 4) „Зажирилися галичанки“. Р. Ціна 2 крб. 25 к.

ЛИСЕНКО М.—Урочистий марш (оркестровка П. Леонтьєва). Р. Ціна 1 крб.

ЛИСЕНКО М.—Увертюра до оп. „Наталка Полтавка“. Р. Ціна 1 крб. 25 к.

## МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА ЛІТЕРАТУРА

ФРАНЦ МІКОРЕЙ.—Основи диригентської науки (укр. й руськ. мовами). К. М. П. Стор. 78, ціна 80 коп.

КАЗБИРЮК Я.—Популярное изложение основных начал музыкальной теории, приспособленное к самообучению. КМП. Стор. 114, Ціна 1 крб.

ДРИМЦОВ С.—Музична теорія—практичний курс для музпрофшкoл. Д. Стор. 161. Ціна 1 крб.

РИМСЬКИЙ-КОРСАКОВ Н.—Практический учебник гармонии, 14-е изд., вновь исправл. и доп. под ред. Штейнберга Г. Стор. 136+24, ціна 1 крб. 80 к.

СОКЛОВСЬКИЙ Н.—Руководство к практическому изучению гармонии. С приложением 1000 задач. Ч. 1. Построение и определение аккордов. Г. Ціна 1 крб.

КНИЖЕКСПЕД укомплектовує бібліотеки на різні ціни для хорових, музичних та драматичних гуртків.

Книжки висилають накладною платою на суму від 1 карб. і більше (пересилка за рахунок замовця).

На пересилку треба ДОДАВАТИ 15 КОП., коли гроші висилають одночасово з замовленням НА СУМУ ДО 2-х карбованців.

Пересилка ЗА РАХУНОК КНИЖЕКСПЕДУ, коли гроші висилають одночасово з замовленням НА СУМУ БІЛЬШ, ЯК 2 КАРБОВАНЦІ

Замовлення й гроші надсилати на адресу:

м. Харків, Пушкінська вул. 24, В-во „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“, „КНИЖЕКСПЕД“.